



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**MESTRADO EM LETRAS**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS**  
**LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E CULTURA**



**JOÃO PAULO SANTOS SILVA**

**GRAÇA NO DESSOSSEGO:**  
**nas veredas da comicidade e do riso**

**São Cristóvão/SE**

**2018**

**JOÃO PAULO SANTOS SILVA**

**GRAÇA NO DESSOSSEGO:  
nas veredas da comicidade e do riso**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS) como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Jacqueline Ramos

São Cristóvão/SE

2018

JOÃO PAULO SANTOS SILVA

**GRAÇA NO DESSOSSEGO: nas veredas da comicidade e do riso**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS) como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Banca Examinadora:**

Profa. Dra. Jacqueline Ramos – UFS  
Presidente

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – UFS  
1ª examinador

Profa. Dra. Rosana Baptista Santos  
– UFVJ 2º examinadora

Aprovada em 27 de fevereiro de 2018

Local de Defesa: Sala de videoconferências do CESAD (sala 16), na Cidade  
Universitária Prof. José Aloísio de Campos, em São Cristóvão/SE

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

S586g Silva, João Paulo Santos  
Graça no desosseseo : nas veredas da comicidade e do riso /  
João Paulo Santos Silva ; orientadora Jacqueline Ramos.– São  
Cristóvão, SE, 2018.  
90 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de  
Sergipe, 2018.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Cômico. 3. Riso na  
literatura. 4. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Grande sertão:  
veredas. I. Ramos, Jacqueline, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81).09

Dedico este trabalho a vovô Candinho (*in memoriam*), grande contador de *causos* e exemplo de homem sério e engraçado.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me cercar sempre de pessoas maravilhosas e de desafios instigantes.

Agradeço o amplo apoio dos meus pais, Paulo e Josélia, grandes incentivadores dos meus estudos. Mesmo diante de dificuldades, souberam ensinar-me a importância da educação como formação de um cidadão consciente dos seus direitos e deveres na sociedade. À minha mãe devo minha disciplina e compromisso com os desafios estimulantes da vida acadêmica. Ao meu pai, grande companheiro de viagens e inspiração de inteligência, devo meu gosto pela leitura e minha formação de caráter. Saibam do meu orgulho e grande admiração que tenho por ambos.

Agradeço o acolhimento e o carinho de Joézia, Robério, Ivens e Ingrid sem os quais a realização desse mestrado não teria sido possível.

Agradeço enormemente à profa. Dra. Jacqueline Ramos pelo constante incentivo aos estudos acadêmicos e ao decisivo apoio no desenvolvimento das atividades não apenas durante o mestrado, mas também nas pesquisas durante a graduação. Sou grato pela sua orientação atenta e crítica.

Agradeço a concessão da bolsa da CAPES sem a qual este trabalho não teria sido possível.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS) pela formação concedida e pelo apoio no desenvolvimento do meu trabalho.

## RESUMO

Em *Grande sertão: veredas* (1956) o tom sério da narrativa se mescla com o aparecimento de elementos cômicos que, apesar de esparsos, participam da estruturação da narrativa. Este estudo analisa de que forma se dão as manifestações da comicidade, tais como procedimentos, técnicas, estruturas cômicas, chistes, bem como a representação do riso nesse romance, de Guimarães Rosa, buscando relacionar esses elementos com o enredo. Para tanto, partiremos de um instrumental teórico sobre o cômico e o risível, a saber, Aristóteles (2008), Bergson (2007), Freud (1977), Jolles (1976), Propp (1992), Minois (2003), além das discussões críticas de Candido (1990), Galvão (1986), Nunes (2013), Utéza (1994) e Hansen (2000). Ademais, a função desempenhada pelos processos cômicos presentes nessa narrativa nos permite compreender o papel da comicidade nas suas distintas formas no romance rosiano. Assim, foi possível discutir as relações entre o sério e o cômico, bem como o constante alívio de tensões. As recriações linguísticas rosianas, conforme as discussões de Freud (1977), derivam em prazer em momentos de tensão, suscitando um alívio, o que permite não só que o leitor prossiga na leitura, como também que a narrativa, porque densa devido às tensões das batalhas dos jagunços, flua com momentos de distensão. Ainda a funcionalidade vai além disso: a relativização de valores e de comportamentos que repensam a lógica usual do mundo talvez seja o mais recorrente. Nesse caso, apontam nossas análises, o cômico decorre de uma inversão da lógica cultural e concorre para a superação de preocupações metafísicas pela via do riso.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa, comicidade, riso.

## ABSTRACT

In *Grande sertão: veredas* (1956) the serious tone of the narrative is mixed with the appearance of comic elements that, although sparse, are part of the structure of the narrative. This study shows how manifestations of comedy appears in this novel, such as procedures, techniques, comic structures, jokes, as well as the representation of laughter, by Guimarães Rosa, connecting these elements to the plot. To do so, it starts from a theoretical review on the comic and the laughable in Aristóteles (2008), Bergson (2007), Freud (1977), Jolles (1976), Propp (1992), Minois (2003), as well as critical discussions of Candido (1990), Galvão (1986), Nunes (2013), Utéza (1994) and Hansen (2000). In addition, the function performed by the comic processes present in this narrative allows us to understand the role of comicity in its different forms in the Rosa's novel. Thus, it is possible to discuss relations between the serious and the comic tone, and the constant relieving of tensions. The Rosa's linguistic re-creations, according to Freud's discussions (1977), create pleasure in times of tension, bringing relief on, which allows not only the reader to continue reading, but also that the narrative, although dense due to the tensions of jagunços' battles, flows with moments of distension. Yet the functionality goes beyond that: the relativization of values and behaviors that rethink the usual logic of the world may be the most recurrent. In this case, according to this study, the comic derives from a reversal of cultural logic and contributes to the overcoming of metaphysical concerns through laughter.

**KEYWORDS:** *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa, comedy novel, laughter.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1. O RISO E O DEMONÍACO .....	22
2. NO RANGE REDE DO RISO: ASPECTOS DA COMICIDADE .....	37
2.1 ENGRAÇADO DIZER E DIVERTIMENTO ENGRAÇADO .....	42
2.2 GRAÇA RÚSTICA: O GROTESCO CÔMICO .....	56
2.3 O RISO DO SISO: CAUSOS CÔMICOS.....	62
3. NAS VEREDAS CHISTOSAS .....	67
3.1 O RISO DO AR: OUTROS ASPECTOS DO CHISTE E DO CÔMICO.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	84
REFERÊNCIAS .....	86



## INTRODUÇÃO

Desde que foi publicado, em maio de 1956, *Grande sertão: veredas*<sup>1</sup> tem sido objeto de importante debate pela crítica que o recepciona. Sobre a riqueza plurissignificativa desse romance, num dos primeiros textos críticos, Candido (1991) assinalava:

Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar (CANDIDO, 1991, p. 294).

Inseridos nessa obra-prima estariam, segundo nosso estudo, relevantes mecanismos cômicos, bem como a representação do riso, o que pode “para quem souber ler” figurar como uma das maneiras de se evidenciar a profunda atividade criativa do escritor a serviço da construção da sua narrativa, isto é, “o traço fundamental do autor”. Nessa obra, Guimarães Rosa traz a narrativa do ex-jagunço Riobaldo, que teria supostamente feito um pacto com o diabo para vencer o terrível Hermógenes. A dúvida vivida no romance é saber se o demônio existe ou não, posto que a redenção de Riobaldo depende disso. Há também um “conflito amoroso”, um amor proibido entre este e Diadorim, mulher travestida de homem. A jagunçagem representada na obra rosiana mescla, portanto, a vida sertaneja com conflitos existenciais e filosóficos comuns a qualquer homem.

De um modo geral, objetiva-se, mediante a revisão dos textos teóricos que tratam da concepção do cômico no século XX, investigar a representação do riso e as manifestações da comicidade no único romance rosiano, atentando-se para a funcionalidade do cômico. Rastrear os procedimentos cômicos e suas funções no texto, mostrando como esses elementos aparecem na obra (chiste, cômico situacional, de palavras, paródia); estudar a relação do cômico com o enredo e investigar a relação que se estabelece entre o riso e o demoníaco na construção da comicidade da narrativa são o intento deste trabalho.

Com efeito, a obra ficcional de Guimarães Rosa tem figurado como objeto de estudo sob o viés da comicidade. A cosmovisão da ficção intercalada pelo plano humorístico também está presente em *Sagarana*. Esta é a tese de Carvalho (2012), intitulada *Os sentidos do cômico: riso e representação social em Sagarana*, que vislumbra a comicidade nesses contos mediante

---

<sup>1</sup> Doravante, usar-se-á a abreviatura *GS:V*.

procedimentos de ironia, paródia, sátira e outros. A representação da sociedade estaria intimamente ligada à comicidade dos contos<sup>2</sup>. Por isso que os elementos cômicos em *Sagarana*, segundo Carvalho (2012), são um meio inteligente de Rosa tratar de temas sérios numa sociedade problemática<sup>3</sup>, o que parece, a nosso ver, existir também em *GS:V* sendo que neste há uma diluição maior e sutileza marcantes da comicidade. No que concerne ao riso, a tese defende que as personagens ridentes possuiriam relação com sua condição social, isto é, a comicidade revelaria as nuances de um sistema de desigualdade social<sup>4</sup>.

Já na dissertação *Nas veredas do humor e da alegria* Moraes (2012) discute a presença do humorismo em *GS:V*, correlacionando-o à concepção de alegria da filosofia de Spinoza. Esse humor, assinala a autora, difere do cômico, e talvez seja essa a grande diferença entre nossos trabalhos, já que o mote da nossa pesquisa é analisar os procedimentos cômicos e a representação do riso no romance. O contraponto do humor diante da seriedade das temáticas do enredo<sup>5</sup> também é marcado pela estudiosa, o que reitera nossa visão do papel da comicidade e sua relação precípua com a narrativa.

Ademais, Moraes (2012) atenta para a positividade do riso na ficção rosiana notando que a ele caberia o papel de aprimoramento do ser e da sua ligação com Deus. Percebe-se que isso coaduna perfeitamente com nossa defesa de que a função do riso seria, entre outras, a de

---

<sup>2</sup> Sobre essa relação, a autora assinala: “O teor, portanto, do que se coloca em pauta aqui é o que se inscreve no âmbito dos limites das duas esferas: a representação da vida brasileira plasmada na e pela comicidade” (CARVALHO, 2012, p. 13).

<sup>3</sup> Sobre a problematização, a tese assevera: “Apesar de apresentar panorama de mazelas do país, o que diferencia este autor de alguns outros, que também trataram de questões graves do país, é a opção pelo tom não trágico ou dramático, como seria de esperar pela matéria tratada, mas por uma visão crítica de mundo” (CARVALHO, 2012, p. 46).

<sup>4</sup> O riso dos latifundiários é discutido: “A propósito do riso dos grandes proprietários, observa-se que esse mote não se limita à obra inaugural do autor mineiro, aparecendo também em narrativas subsequentes. Em *Grande Sertão: veredas*, por exemplo, Ana Maria Machado faz observações acerca da personagem Ricardão. Ela esclarece: ‘No significante Ricardão é possível distinguir diferentes semas: rir, rico, grande (ão, sufixo aumentativo)’; a quem também, diz ela, que ‘sua grandezas e riquezas se revelam no Nome (...)’: ‘dão, ri, ar, rico’. Recupero ainda os exemplos pinçados pela autora, pois bem elucidativos também para o propósito desse estudo: ‘Corpulento e quieto, com um modo simpático de sorriso compunha o ar de um fazendeiro abastado’ e ‘Ricardão ria grosso’” (CARVALHO, 2012, p. 82).

<sup>5</sup> Logo no início da dissertação Moraes (2012) afirma: “Encarada por tantos leitores como uma obra de difícil compreensão, exigindo por parte desses leitores um esforço que os lançaria para longe de qualquer prazer, a afirmação da experiência de leitura permeada pelo prazer é basilar para que se compreenda o ponto de vista que adotamos em nossa investigação bem como o problema a que nos lançamos e buscamos esclarecer: o de como é possível que *GS:V*, um livro com conteúdos tão profundos (espirituais, existenciais, filosóficos, místicos, religiosos, psicológicos, culturais) evoque em nós o humor, o riso e a alegria autêntica que se instaura à medida em que descobrimos com Riobaldo a afirmação do sentido de homem humano em plena travessia” (MORAES, 2012, p. 9).

superação do medo de Riobaldo de perder sua alma para o diabo. Assim, rindo, ele superaria esse trauma, rebaixaria a figura do diabo ao plano da não existência<sup>6</sup> e, por fim, ficaria mais próximo de Deus.

A presença do humor e do riso em *GS:V*, tal como na obra rosiana como um todo, não teria a finalidade do riso em si, mas sim proporcionar uma discussão das contradições da vida, inclusive as preocupações metafísicas dos sujeitos em geral vivenciadas por Riobaldo<sup>7</sup>. Ainda conforme Moraes (2012, p. 28) a própria fala de Riobaldo seria marcada pela forma humorística de narrar.

Embora a autora faça distinção entre o humor – objeto de estudo em *GS:V* – e comicidade, na prática ela analisa trechos nos quais se verificam a comicidade e a representação do riso. Acerca dos chistes<sup>8</sup>, por exemplo, ela assinala seu caráter de obtenção de prazer e de alívio de tensões. Ainda consoante Moraes (2012, p. 47), a ficcionalização da vida torna-a mais rica mediante o humor, eis o apontamento da relação intrínseca do humorismo e a confecção da narrativa rosiana. Além do mais, a representação do riso é relevante como elo entre Riobaldo e seus três amores<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup>O rebaixamento do diabo é uma necessidade para Riobaldo: “Superado o medo do diabo que o fazia tremer no momento do pacto, Riobaldo demonstra a necessidade de referir-se ao diabo em seu relato por meio de expressões ridículas. Essa necessidade de ridicularizá-lo advém de um outro tipo de medo, o qual refere-se ao sentimento de culpa decorrente de sua impossibilidade em afirmar que o pacto não foi estabelecido. Ou seja, é preciso ridicularizar o diabo a fim de deslegitimar qualquer possibilidade de ter sido pactário e, conseqüentemente, culpado pela morte de Diadorim” (MORAES, 2012, p. 53).

<sup>7</sup> Moraes (2012) assevera: “Consideramos também, em consonância com Pirandello (1996:22), que o humor não tem como finalidade última fazer rir, mas de, por meio do riso cognitivo, levar o leitor à reflexão sobre os paradoxos da vida. Riso esse que surge como afirmação do pluralismo da vida, dos seus contrários: riso que afirma num mesmo lance tanto a tristeza como a alegria, tal como encontramos na expressão de Giordano Bruno: *In tristia hilaris, in hilaritate tristes*” (MORAES, 2012, p. 19-20).

<sup>8</sup> Sobre chiste, é pertinente a análise que Moraes (2012) faz de *GS:V*: “Por exemplo, quando Riobaldo diz ‘Os bebelos se desabelhavam zuretas, debaixo de fatos machos e zúo de balas’ (ROSA, 2001, p. 263) produz uma mensagem chistosa pois brinca com o fonema fricativo palatal sonoro /z/ e o fonema bilabial sonoro /b/ existente no nome de Zé Bebelo para daí extrair uma expressão que ao mesmo tempo em que faz referência ao nome volta-se contra ele. As similaridades fonéticas são ferramentas úteis na produção de chistes. Nesse exemplo específico, encontramos um chiste fônico, que Freud chamou de trocadilho: ‘(...) para um trocadilho basta que dois significados se evoquem um ao outro através de uma vaga similaridade, seja uma similaridade estrutural geral, ou uma assonância rítmica, ou o compartilhamento de algumas letras iniciais etc.’” (FREUD, 2006, p. 51).

<sup>9</sup>Sobre a relação do riso e os três amores de Riobaldo, a estudiosa especifica: “Nota-se a importância dada ao riso em *GS:V* ao atentarmos para a gradação dos risos dos três amores de Riobaldo. O riso de Diadorim é um riso subentendido, imaginado e persistente na memória de Riobaldo. Esse riso surge como um sorriso apenas na maneira de Riobaldo apreendê-lo, pois a passagem (ROSA, 2001, p. 154) demonstra uma indefinição dada por sua reverberação na memória do narrador. Riobaldo não afirma esse sorriso, somente compara-o a um sorriso: “Ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim ele está sorrindo” (Idem, grifo nosso). Portanto, o riso de Diadorim corresponde ao caráter dúbio dessa personagem. Por outro lado, Otacília sorri. Seu riso é um sorriso beatífico e pacificador. A forma como o narrador o apreende sugere plenitude e beatitude. Por isso o sorriso de Otacília chega

Por fim, as categorias da teoria da recepção – a saber, autor, leitor – são ainda correlacionadas às discussões em torno da funcionalidade do riso no romance rosiano. A leitura humorística de *GS:V*, conclui a estudiosa, aduz à obra a perspectiva relativística diante das verdades do mundo. A afirmação de Riobaldo e sua redenção perpassam o riso. Este e o humor fazem parte da existência humana tais quais as preocupações metafísicas.

Logo, entender quais elementos cômicos existem e suas funções pode ser uma perspectiva interessante de leitura das narrativas rosianas. É preciso assinalar, contudo, que o regionalismo de Rosa se insere no Modernismo brasileiro e que a presença do cômico nessa estética emerge em maior ou menor grau ao longo das fases modernistas. Assim, se na primeira geração (1922-1930) os poemas-piada e as paródias avultavam como forma de crítica do academicismo, na segunda geração (1930-1945) o desenvolvimento do engajamento social no romance de 30 abrandava certo humorismo, que existiu de forma mais tímida. Sobre o papel do humor como afirmação da modernidade, é pertinente a comparação entre o romantismo e a vanguarda feita por Paz (1984, p. 133):

Algumas vezes se destacaram as semelhanças entre o romantismo e a vanguarda. Ambos são movimentos juvenis; ambos são rebeliões contra a razão, suas construções e seus valores; em ambos, o corpo, suas paixões e suas visões – erotismo, sonho, inspiração – ocupam lugar primordial; ambos são tentativas de destruir a realidade visível para achar ou inventar outra – mágica, sobrenatural, super-real. [...] Em ambos os movimentos o eu se defende do mundo e vinga-se com a ironia ou com o humor – armas que também destroem quem as usa; em ambos, afinal, a modernidade se nega e se afirma.

Com a terceira geração modernista houve uma retomada de aspectos criticados pela primeira geração, tais como uma versificação mais hermética e uso do rebuscamento linguístico. A métrica voltava a ser valorizada com João Cabral de Melo Neto e o regionalismo redimensionado pela prosa de Rosa. Segundo Bosi (2007, p. 428-434, grifo do autor):

Após a sua leitura, começou-se a entender de novo uma antiga verdade: que os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte que lhes potencia a carga musical e semântica. E, em

---

a bastar, correspondendo, igualmente, ao caráter dessa personagem. Finalmente, o riso de Nhorinhá, é um riso explícito que aponta para a carnalidade e erotismo característico da personagem. A boca se abre nesse riso diferente das duas outras formas de rir de Diadorim e Otacília, como uma fenda erótica por onde deixa avistar seus dentes em fio. Em todos os casos, o riso aproxima amorosamente essas mulheres de Riobaldo” (MORAES, 2012, p. 56).

consonância com todo o pensamento de hoje, que é um pensar a natureza e as funções da linguagem, começou-se a ver que a grande novidade do romance vinha de uma alteração profunda no modo de enfrentar a palavra. Para Guimarães Rosa, como para os mestres da prosa moderna (um Joyce, um Borges, um Gadda), a palavra é sempre um feixe de significações: *mas ela o é em um grau eminente de intensidade* se comparada aos códigos convencionais de prosa. Além de referente semântico, o signo estético é portador de sons e de formas que desvendam, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado.

O lugar da comicidade, por sua vez, seria também repensado e se correlaciona com essa “intensidade de significações” perseguida por Rosa. A presença desse elemento na ficção rosiana está relacionada tanto com sua maneira de discutir a metafísica quanto questões de linguagem e, com isso, o próprio Brasil mediante a voz de um sertanejo. Segundo Bolle (2004, p. 8), Riobaldo seria “um investigador dos discursos que falam da história do país”. Em *Grandesertão.br*, Bolle faz uma relevante discussão histórico-crítica do *GS:V* ao mesmo tempo em que reúne o que de melhor se produziu da fortuna crítica acerca da ficção rosiana. O resultado é um estudo profundo e abrangente de vários matizes presentes no romance visto em comparação<sup>10</sup> com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Se em seus contos a comicidade é mais evidente, no seu único romance ela aparece de uma forma mais sutil. Em *Risada e meia: comicidade em Tutameia*, tese de doutorado da prof.<sup>a</sup> Jacqueline Ramos, defende-se que a função da comicidade desse livro de contos “não seria a de causar riso, mas a de dar acesso a ‘novos sistemas de pensamento’” (2009, p. 12). Não só se trata de uma análise de uma obra de Rosa, como também a tese discorre, de uma forma mais geral, sobre o aparecimento da comicidade na ficção do autor mineiro. No capítulo “O cômico na obra rosiana”, tem-se uma abordagem, entre outros, sobre *GS:V*. Para a estudiosa, o cômico, além de ser pouco presente nessa obra, quando aparece, teria a função de aliviar tensões ou estaria relacionado ao demoníaco<sup>11</sup>. Isso, contudo, não significa dizer que esses elementos não

<sup>10</sup>Sobre a comparação, Bolle (2004, p. 47, grifo do autor) assinala: “...*Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* são recriações da realidade na língua, convidando o leitor a redescobrir com os sentidos despertos o centro do país...”.

<sup>11</sup>Sobre a comicidade no romance, Ramos (2009) afirma: “Em *Grande sertão: veredas*, o cômico é menos abundante. Aparece eventualmente, em meio a comentários: ‘O sr. sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado. E bala é um pedacinho de metal’ (1986, p. 18). Percebem-se, em outros momentos, certos gracejos que parecem amenizar a tensão. Na abertura da obra, após narrar o episódio do cão defeituoso que nascera e fora tomado como demônio, nosso narrador, Riobaldo, conclui: ‘pão ou pães é questão de opiniões’ (1986, p. 8) O mesmo ocorre no episódio de Pedro Pindó (o pai que passa a sentir prazer nos castigos impingidos ao filho), amenizado pelo cometário chistoso: ‘Ave, vi de tudo, neste mundo! Já vi até cavalo com soluço... – o que é a coisa mais custosa que há’ (1986, p. 13). Ao se referir ao estrangeiro dono de grande loja, há certa graça nas tentativas de pronúncia do nome: ‘Wusp? É. Seo Emilio Wuspes... Wúspis... Vupses. Pois esse Vupes apareceu lá’ (1986, p. 66). O riso associa-se, outrossim, ao demoníaco no caso de Hermógenes, o das grandes risadas: ‘ele [Hermógenes] vinha por ali, ‘refalsa, socapa de se rir e se divertir no meio dos outros, sem a soberba, sendo em sendo o raposo meio’ (1986, p. 218)”. (RAMOS, 2009, p. 51).

sejam passíveis de uma análise mais profunda, sobretudo no que concerne às funções da comicidade e de que forma esta contribui para a construção da tessitura narrativa.

Não obstante, ao longo das 624 páginas<sup>12</sup> de *GS:V* há chistes, comicidade de palavras e de situações, bem como a presença da representação do riso nas suas mais variadas formas e tipos. O alívio de tensões, o rebaixamento de algo reprovável, o caráter de síntese, a ironia da linguagem e um riso de superação de um pensamento angustiante (a negação do diabo para a própria salvação) são as principais funções da comicidade e do riso na narrativa. Bakhtin (2010, p. 57), quando analisa o papel do riso no Renascimento, destaca que

o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem [...] somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.

No entanto, faz-se pertinente para nosso estudo a distinção entre comicidade e riso. Aquele refere-se ao que faz rir e este ao resultado fisiológico humano diante da situação cômica. O primeiro é a causa, o segundo efeito. Assim, para a compreensão da comicidade e do riso recorre-se à leitura dos principais teóricos. No estudo de Bergson, buscou-se a definição do cômico, seus principais procedimentos e formas. Já no de Freud analisam-se os chistes como forma de acesso ao inconsciente, e isso pareceu-nos presente em *GS:V*.

Bergson buscou definir o cômico, em *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, como "o mecânico calcado no vivo" (2007, p. 22), ou seja, o comportamento fixo e repetitivo humano é a fonte de um riso que reprime para corrigir o desvio, o que tornaria a sociedade mais coesa e una. Partindo desse conceito, Bergson procurou entender a gênese do cômico. Assim, elencou os principais recursos que concorrem para a consecução do risível. A *repetição* de um comportamento seria um desses procedimentos, posto que advém de uma fixidez introjetada no ser humano. Veja-se, como, por exemplo, *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, em que o protagonista acaba incorporando a "natureza" das máquinas. Ademais, tem-

---

<sup>12</sup> ROSA, J. G. *Grande Sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

se a comicidade derivada de *situações* na qual se vislumbra uma circunstância diferente da lógica usual, o que desencadeia o riso.

Freud (1977), por sua vez, procura compreender o papel da comicidade, sobretudo dos chistes, na vida psíquica humana. Em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, o pai da psicanálise destrincha a estrutura chistosa num esforço para evidenciar a sua relevância para a manifestação do inconsciente. Por isso, ao suspender a pressão externa exercida pela moral repressora os chistes aliviarão as tensões e derivarão prazer dos processos mentais. Ao fazê-lo, esse recurso se assemelharia ao onírico, que também daria vazão aos desejos recalcados. Nesse sentido, Alberti (2002, p. 19) informa que

se o sonho é sempre um desejo que serve à *economia do desprazer*, o chiste é um jogo que serve à *aquisição de prazer* – exatamente os dois objetivos, segundo Freud, de todas as nossas atividades psíquicas, de modo que o chiste adquiere, ao lado do sonho, um significado fundamental no que diz respeito à constituição psíquica do homem.

Em síntese, ao caráter de *brevidade* do chiste somam-se o *desconcerto*, que seria a "surpresa" diante de algo diferente, e o *esclarecimento*, que é o "entendimento" posterior.

Com Jolles (1976) entramos em contato com outra concepção do chiste e da própria comicidade. Para ele, um chiste pode ser satírico, quando há o rebaixamento daquilo de que se ri, e pode ser, por outro lado, irônico, quando mantido no mesmo nível daquele que ri. A comicidade seria a disposição mental que suscita o chiste. Essas manifestações do pensamento, dessa forma, ampliariam a obtenção de efeitos cômicos, já que haveria a disposição, entendida aqui como ânimo psíquico, para “desatar nós” mediante o dito chistoso.

É necessário, entretanto, asseverar que, primeiro, em *GS:V* não há comicidade tal qual nos seus contos, isto é, a comicidade aparece no romance de forma sutil e em menor quantidade comparada às demais obras. Segundo, nessa narrativa há mais representação do riso<sup>13</sup> do que o uso da comicidade propriamente dita. Em outras palavras, o riso mostra-se mais recorrente e, portanto, mais ligado ao enredo, relacionando-se com um dos eixos centrais da trama, que é a negação da existência do diabo. Logo:

---

<sup>13</sup> “O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras ‘sérias’; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo” (BAKHTIN, 2010, p. 33, grifo do autor).

O riso é, portanto, a experiência do nada, do impossível, da morte – experiência indispensável para que o pensamento ultrapasse a si mesmo, para que nos lancemos no ‘não-conhecimento’. Ele encerra uma situação extrema da atividade filosófica: permite pensar (*experiência refletida*) o que não pode ser pensado (ALBERTI, 2002, p. 14-15, grifo da autora).

Nessa esteira, os risos das personagens denotam significados de rebaixamento e de superação, bem como de reconhecimento da identidade grupal, que era vista, conforme Bergson (2007), como a propriedade que a comicidade possuiria de manter uma coesão social, estabelecendo uma unidade entre os indivíduos. Riobaldo sentia-se bem com os demais jagunços em momentos que terminavam em gracejos e isso lhes dava mais ânimo para o combate.

Por isso que a obra *Comicidade e riso*, de Vladímir Iákovlevitch Propp (1895-1970), é de fundamental importância para compreendermos os mais variados tipos de risos que aparecem no romance rosiano. Nesse estudo, Propp apreende da cultura russa uma tipologia do riso, uma vez que “diferentes aspectos de comicidade levam a diferentes tipos de riso” (PROPP, 1992, p. 24). Além disso, faz reflexões acerca de outros teóricos apontando-lhes os equívocos das teorias. Dessa forma, Propp abrange com esse estudo as principais teorias do cômico e procura estabelecer “definição da especificidade do cômico, da psicologia do riso e a percepção do cômico” (PROPP, 1992, p. 14). Uma de suas defesas é de que a relação trágico-cômica só será levada em consideração quando for necessária, já que o “cômico deve ser estudado, antes de mais nada, *por si e enquanto tal*” (PROPP, 1992, p. 18, grifo do autor).

Essa revisão teórica fornece, por conseguinte, a técnica instrumental para analisar os mais relevantes procedimentos, funções e manifestações do cômico e do riso na obra em questão. Assim, a partir desse instrumental pôde-se debruçar sobre a obra tendo como escopo identificar elementos cômicos, demonstrando seus mecanismos e relacionando-os com o enredo para se chegar às categorias de análise. A seguir, submeteram-se os trechos em que se verificaram manifestações do risível a uma análise mais detalhada, discorrendo sobre a forma do elemento cômico, consolidando assim a análise do *corpus*.

Conquanto seja uma narrativa de tom austero – dada a gravidade do *modus vivendi* dos jagunços, o pacto demoníaco e o amor ambíguo<sup>14</sup> por Diadorim –, tem-se em *GS:V* uma

<sup>14</sup> Consoante Chaves (1991, p. 451): “Diadorim, em sua indefinição homem-mulher, pureza-pecado, simboliza, imediatamente, a oscilação de Riobaldo entre Deus e o diabo.”



ambivalência funcional do cômico: alivia tensões, mas, além disso, revelaria o reprimido, dando acesso ao inconsciente. Os gracejos, os trocadilhos linguísticos, as sínteses cômicas revelam, portanto, uma comicidade que se encontra sutilmente construída nas entrelinhas da narrativa e que está profundamente entrelaçada com o enredo. Apesar de não se tratar de uma obra cômica, é perceptível o uso desse recurso de forma magistral. Nos momentos de grande tensão há uma reflexão ou uma síntese de matiz cômica que ameniza a situação e permite ao leitor uma descontração, como que para lhe dar um novo fôlego para continuar avançando na leitura.

Indubitavelmente, o riso diabólico é imprescindível nessa empreitada. Em *GS:V* o riso aparece, como já se apontou, relacionado ao demoníaco. Conforme Propp (1992, p. 35), “Se é impossível imaginar Cristo rindo, é muito fácil, ao contrário, imaginar o diabo rindo”. Nesse sentido, as discussões de Minois (2003) acerca da diabolização do riso na Idade Média em *História do Riso e do Escárnio* foram necessárias para pensar o papel desse diabo ridente. A preponderância do pensamento sério de cunho cristão acabou por demonizar o riso, excluindo-o da égide divina: “É a desforra do diabo, que revela ao homem que ele não é nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco” (MINOIS, 2003, p. 112).

Como um dos eixos do romance é justamente a dúvida da existência do diabo, a comicidade ganha importância. Na figura de Hermógenes, o demoníaco acaba ganhando um corpo humano e, assim, ao riso cabe uma concepção de escárnio do outro ou até mesmo de superioridade. Ademais, durante a Idade Média o riso achava-se ligado ao demoníaco, o que se explicava na ideia cristã de que Jesus nunca rira. Trata-se, pois, de uma retomada de uma discussão milenar acerca do papel do riso.

Já Riobaldo, por sua vez, pretende rir do diabo, numa atitude de menosprezo à existência demoníaca. Para o narrador-protagonista é fundamental rir, o que funciona como alívio de tensões e como superação de traumas. É curioso notar que num romance de grande tensão – porque se trata da brutalidade da vida sertaneja pela via da jagunçagem – o riso e a comicidade se entrecruzam na narrativa. Os elementos cômicos estão intercalados e bem estrategicamente distribuídos ao longo do texto.

De um modo geral, é bastante frequente a repetição de estruturas que se assemelham a provérbios e que sintetizam certo caráter moralizante de determinado trecho. Há também construções cômicas, chistes, trocadilhos. Por outro lado, há “causos” inseridos na narrativa

---

que além do aspecto cômico possuem a propriedade de síntese moralizante. Os elementos cômicos promovem um texto mais fluido de se ler quando não há divisão em capítulos e o ritmo é o da oralidade, que desdobra uma narrativa noutra, num processo que parece beirar ao infinito. A comicidade, nesses casos, assume um caráter persuasivo e prazeroso, isto é, a estrutura narrativa apresenta, tanto para as personagens quanto, por consequência, para os leitores do romance, as discussões metafísicas problematizadas pelo narrador-protagonista, mediante o risível, e que denotam a ambiguidade da obtenção de prazer.

Se esse romance pode ser lido de forma episódica, é porque sua estrutura é marcada pelo retardamento da ação ficcional. A esse respeito Proença (1991, p. 311) defende que intercalação de episódios seria o “processo de reter o desenvolvimento da ação, prolongando o interesse da narrativa”. Uma vez que a comicidade também é intercalada nas sínteses episódicas, depreende-se a importância dessas pausas na narrativa.

É verdade que a atmosfera densa, tingida de traços de brutalidade, somada à extensão da obra e à peculiaridade da linguagem recriada por Rosa exigem momentos de alívio que prendam o olhar do leitor e que lhe permitam ter uma leitura prazerosa. No entanto, outras vertentes cômicas também são perceptíveis, embora sutis, na obra em questão, tais como comparações entre comportamentos dos jagunços com a natureza sertaneja (com plantas e animais). A finalidade da comicidade, nesse caso, seria a de capacidade de síntese de uma história, por exemplo. Assim, trocadilhos linguísticos e expressões regionais produziriam efeito cômico e de finalidade ambivalente: alivia a tensão e sintetiza a ideia de uma história.

Se Riobaldo soube fazer uso da comicidade na construção da narrativa, é porque ele entende a importância não apenas persuasiva do riso, como também a de derivar prazer dos processos mentais. O ex-jagunço precisa urgentemente rir para superar um passado dúbio, demoníaco e angustiante para viver sua “aposentadoria” em paz. Rir, portanto, é uma maneira de superar medos e de relegar ao plano da não existência o suposto pacto demoníaco. Nessa perspectiva, vejamos de que forma Alberti (2002) discute isso:

[...] o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. Em alguns casos, mais do que partilhar desse espaço, o riso torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a filosofia não pudesse mais se estabelecer fora dele (ALBERTI, 2002, p. 11).

Com efeito, em *GS:V* os procedimentos cômicos e a representação do riso estão presentes nos mais variados elementos narrativos: no enredo, nas personagens, no narrador-protagonista. Além disso, é possível observar uma perspectiva temporal do narrador (que rememora o passado), isto é, a leitura de que Riobaldo se vale do riso no presente para superar angústias do passado (o pacto, a vida jagunça) parece encerrar um dos principais papéis do cômico na narrativa. Isso se alinha com a perspectiva analítica adotada por Camilo (1997), quando analisa o humor na poesia romântica, em *Risos entre pares: poesia e humor românticos* no qual ele defende que “... o humor raramente comporta uma análise como traço isolado, revelando-se de modo efetivo apenas quando integrado ao *contexto* (o *poema*) de que participa” (1997, p. 203, grifo do autor).

No enredo de tonalidade séria e mais propenso ao trágico, por causa das batalhas dos jagunços e da morte de Diadorim, do que ao cômico, o eixo narrativo, como já se disse, sucumbe ao risível em pontos estratégicos que quebram expectativas. Não se trata de uma comédia, tampouco de uma obra em que saltam os elementos cômicos. Na verdade, tem-se uma narrativa em que predominam a tensão das guerras de jagunços e a preocupação metafísica que conformam um regionalismo de cunho universalista<sup>15</sup>. Ainda assim há procedimentos cômicos e o riso como elementos constitutivos essenciais na confecção do fio narrativo, o que justifica nossa empreitada de estudo do risível no romance.

As personagens, por sua vez, trazem revelações no que concerne à comicidade. Riobaldo mostra-se um homem espirituoso no narrar, absorvendo e reinventando as narrativas que compõem a sua. Por outro lado, o riso como superação parece-lhe ser essencial para reafirmar a inexistência do demônio. Já Diadorim possui um aspecto de seriedade constante que a impede de rir. A figura demoníaca aparece relacionada ao riso como rebaixamento ou zombaria. Esse escarnecimento está presente em Hermógenes, o vilão também jagunço mas quase que a encarnação, para Riobaldo, do próprio diabo. O encontro com os catrumanos sugere um grotesco cômico que revela a miséria da marginalização social. O interlocutor de Riobaldo

---

<sup>15</sup> Conforme Brait (1990, p. 138-139): “Em Guimarães Rosa, a tendência regionalista acaba assumindo a característica de experiência estética universal, compreendendo a fusão entre o real e o mágico, de forma a radicalizar os processos mentais e verbais inerentes ao contexto fornecedor de matéria-prima. O folclórico, o pitoresco e o documental cedem lugar a uma maneira nova de repensar as dimensões da cultura, flagrada em suas articulações no mundo da linguagem.”

também é narrado como alguém espirituoso – “O senhor ri certas risadas...” (ROSA, 2001, p. 23).

O riso está intimamente ligado ao pensamento reflexivo que põe em xeque uma realidade mutável pela reestruturação da memória biográfica de Riobaldo. O riso do narrador-protagonista requer o rememorar dos acontecimentos e a negação exaustiva da existência do demônio. Ainda conforme Alberti (2002):

O estatuto do riso como redentor do pensamento não poderia ser mais evidente. O riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena. Sua posituação é clara: o *nada* ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida (ALBERTI, 2002, p. 12).

Em suma, *GS:V*, que se inicia com um travessão – sinal indicativo de fala, mas que também pode evocar o sinal de negação –, é a paradoxal negação pela afirmação, o não-ser dentro do ser, o diabo dentro de Deus e – por que não? – o cômico dentro do sério. É por tudo isso que esta proposta de estudo vai além de apontar um ou outro recurso cômico: o que se pretende é, pois, evidenciar os elementos cômicos e risíveis que essa obra rosiana se vale para criar um romance ímpar na literatura brasileira, mesclando regionalismo e universalismo, o sério e o cômico. A compreensão sobre o papel desses aspectos em *GS:V*<sup>16</sup> é primordial para que se entenda a participação da comicidade no processo de produção de uma obra, potencializando seus significados e expandindo sistemas de pensamento, além de estruturar a narrativa.

A comicidade na obra não é uma mera percepção do leitor: há representação textual de passagens cômicas, situações engraçadas e de personagens que riem. No capítulo 1 – “O riso e o demoníaco”, procuramos analisar as personagens e sua relação com o risível. O diabo e o riso figuram como carregadas de sentido na obra, bem como a relação entre Riobaldo e o diabo pela via do riso. A demonização do riso apontada por Minois no período medieval é necessária para estabelecer essa discussão. Para Riobaldo é imprescindível rir a fim de que ele possa

---

<sup>16</sup>Para Coutinho (2013, p. 40): “O livro é uma espécie de síntese de toda a sua obra anterior, uma vez que nele não só convergem todos os aspectos já presentes em seus contos e novelas, como também esses mesmos aspectos são amplamente desenvolvidos e tratados com mais vagar e aprofundamento.”

superar a possível existência do diabo ou até mesmo negá-la. Além disso, traçamos uma análise da representação do riso por meio da leitura de Vladimir Propp em *Comicidade e riso*. Para nosso estudo, foi fundamental identificar e procurar entender esses elementos risíveis em *GS:V*.

Já no capítulo 2 – “No range rede do riso: aspectos da comicidade”, os traços cômicos foram vistos sob a perspectiva bergsoniana, que contribuiu de maneira decisiva na compreensão das funções e formas do cômico. Este assim construído pelas palavras, situações, grotesco, bem como pelos “causos” passa a ser analisado na relação com o enredo.

No capítulo 3 – “Nas veredas chistosas”, por sua vez, veem-se os procedimentos chistosos que participam da narrativa e que promovem alívio de tensões e obtenção de prazer dos processos mentais. Trata-se de um dos elementos mais recorrentes na obra. Há, nessa esteira, a retomada de estruturas proverbiais que se revestem de novos significados e que suscitam o cômico. O embasamento teórico para essa empreitada consistiu nas discussões freudianas acerca dos chistes em que há também conceituações, classificações e o papel dessa estrutura na vida mental do indivíduo.

Por fim, nas considerações finais buscamos discutir as conclusões acerca das funções do cômico e da presença do riso em *GS:V*. Verificaram-se, assim, que as passagens cômicas e, sobretudo, a marcação do riso podem ser vistas sob a ótica social, com as dinâmicas de coesão grupal; psíquica, como meio de distensão e de obtenção de prazer e estrutural, quando se coaduna com a pretensão de Riobaldo vencer a suposta existência do demônio.

## 1. O RISO E O DEMONÍACO

O processo marcante da relação que se estabelece no romance entre Riobaldo e o demônio suscita aspectos risíveis. É preciso destacar, contudo, que haveria uma recriação da figura satânica pelo contexto sertanejo<sup>17</sup>, o que foi objeto de estudo na dissertação de mestrado *O demônio interior em Grande Sertão: veredas*, de Andrade (2011). Para o estudioso, a noção demoníaca como “personificação do mal” estaria atrelada à natureza própria do homem sertanejo. Com efeito, “a existência do diabo se presentifica na consciência e no imaginário sócio-cultural do sertão, a partir da sua objetivação na linguagem” (ANDRADE, 2011, p. 90). Caberia, portanto, ao indivíduo – no caso, Riobaldo – despojar-se das amarras dessa lógica para tornar-se sujeito independente e senhor de si.

No início de *GS:V* é narrado por Riobaldo um acontecimento que, não obstante a tensão provocada, está permeado de representação do riso:

Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebicado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... (ROSA, 2001, p. 23).

Entrevê-se nesse trecho a definição de cômico no sentido bergsoniano<sup>18</sup>, isto é, o elemento humano refletido na natureza. Esta só pode ser cômica sob a perspectiva humana. E, além disso, percebe-se a relação do riso com o demoníaco: o riso está para o homem, assim como o demônio está para o homem. A expressão “rindo feito pessoa” ilustra isso. O que se segue assemelha-se a um dito chistoso “Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio”. A semelhança em si do bezerro com a figuração humano-demoníaca despertaria o risível para os interlocutores, mas não para o povo, que estaria preso a

---

<sup>17</sup> Andrade (2011) defende que em *GS:V*: “[...] constatamos a figura do Satã infernal, de caráter obsedante, como representação mental restrita ao imaginário coletivo do sertão” (ANDRADE, 2011, p. 5). No entanto, conforme discorre na dissertação, Andrade (2011) sustenta que: “houve, por parte do velho Riobaldo, a aceitação do demônio interior – em detrimento do tradicional Satã infernal – diante da catástrofe individual, nas conversas com Quelemém e nos três dias de diálogo com o doutor” (ANDRADE, 2011, p. 123).

<sup>18</sup> Consoante Utéza (1994, p. 35), o ensaio *Le Rise*, de Bergson, fazia parte da biblioteca de Guimarães Rosa.

superstições. Conforme Propp (1992, p. 38), “Os olhos saltados de uma rã, a testa franzida de rugas de um filhote de cachorro, as orelhas salientes e os dentes arreganhados do morcego fazem-nos sorrir”. O narrador sintetiza a concepção demoníaca<sup>19</sup> do bezerro e ridiculariza esse pensamento pertinente a uma mentalidade arcaica, – porquanto “prascóvio”, segundo Castro (1970, p. 119) e também consoante Martins (2001, p. 395), é uma variante de pacóvio, que, por sua vez, significa tolo, ingênuo –, daquele povo que decide matar o bezerro-demônio. Utéza (1994), que faz um estudo profundo acerca da metafísica deste romance, destrinchando as sutilezas das discussões filosóficas que permitiram a tônica de universal ao regionalismo rosiano, também faz uma discussão desse excerto:

O tom é negativo: são as superstições de um mundo retrógrado – *povo prascóvio* – que o narrador pretende fustigar. E, no entanto, à medida que o discurso se organiza em torno do tema, vemos a perspectiva avançar até uma tomada de posição muito menos desfavorável.

Em confronto com os dois perturbadores que acabam de invadir bruscamente sua tranquilidade – o monstro e o estranho -, o dono do lugar prefere de início tomar a postura do espírito forte: recusando-se formalmente a alinhar-se com a interpretação da monstruosidade segundo o sagrado, ele procura impor diante do estranho, pela repetição de ‘eu’, a imagem de um personagem superior ao seu meio. O resultado é um primeiro efeito cômico, consequência da defasagem entre o modelo aparentemente pretendido e a produção efetiva, tanto no plano linguístico como no da manipulação dos conceitos (UTÉZA, 1994, p. 69).

Para Utéza (1994), Riobaldo procura ser superior ao meio ao qual está vinculado, alinhando-se, assim, ao homem culto e cosmopolita que o visita. Entretanto, o que efetivamente se verifica é que há uma grande dificuldade de superação do sistema de pensamento místico-sertanejo. O narrador marca – e autoriza – as risadas do seu interlocutor (“O senhor ri certas risadas...”) que podem denotar o caráter cômico daquela situação que também os aproxima, cria certa comunhão, intimidade. Com efeito, o narrador tenta colocar-se acima de seu meio e no mesmo patamar que seu interlocutor a fim de negar as crendices populares e, por conseguinte, a suposta existência do demônio.

Nesse caso, como esse interlocutor é narrado como alguém culto, da cidade, um doutor, percebe-se que esse riso pode ser lido como de superioridade sociocultural da cultura

---

<sup>19</sup> Para Hansen (2000, p. 104): “A mímesis, ao mesmo tempo que instala [...] na Floresta negra, descentra no mato de Riobaldo: binariamente da representação, que evidencia a força do simulacro, espaço do Diabo sempre fora do lugar em seus efeitos de humor” (HANSEN, 2000, p. 104).

letrada sobre as superstições de um povo iletrado e imerso em suas próprias crenças. Outra possibilidade de leitura vislumbra a perspectiva do riso desse interlocutor diante da atitude linguística de Riobaldo (“abusões”), o que aponta para a ambiguidade que se instala pela via riso.

A esse respeito, há ainda naquela passagem uma inversão cômica: “Não tenho abusões”. Na verdade, Riobaldo não se importa de ser incomodado para emprestar suas armas. O chiste é resultado dessa troca: abusados seriam aqueles que o incomodam para esse empréstimo, que se sugere ser corriqueiro. Além disso, consoante Martins (2001, p. 6), a palavra “abusões” significa “crendice, superstição”, o que reforça a ambiguidade do trecho, posto que Riobaldo, amedrontado, marcara: “Me disseram; eu não quis avistar” (ROSA, 2001, p. 23).

Noutra passagem o riso do interlocutor acha-se vinculado ao sério e ao filosófico: “Ao que, me gabavam e louvavam, então eu esbarrava sossegado. Surgidamente, aí, principiou um desejo que tive – que era o de destruir alguém, a certa pessoa. O senhor pode rir: seu riso tem siso” (ROSA, 2001, p. 185-186). Infere-se a mescla do sério com o cômico nesse momento, o que pode denotar uma retomada de uma problemática medieval acerca do papel do riso, segundo Minois (2003):

A fusão do cômico com o sério vai marcar toda a religião popular da Idade Média. O elemento cômico dos relatos religiosos é, muitas vezes, involuntário; não tem por finalidade fazer rir, mas edificar, assimilando o mundo terreno ao risível. [...] O medo, o riso, o sagrado e o profano estão intimamente ligados (MINOIS, 2003, p. 140).

Mas de maneira sutil o riso acha-se no romance de Rosa intimamente ligado ao fio condutor da narrativa: a existência do diabo e sua exaustiva negação. Uma das formas que o narrador se vale para a construção dessa negação é evidenciar os enganos de interpretação da realidade os quais os indivíduos estão propensos a cometer. A seguinte passagem ilustra isso:

Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé. Um Moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, para aqui vir – normal, a cavalo, dum dia-e-meio – ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque costeava o Rio do Chico pelas cabeceiras! Ou, também, quem sabe – sem ofensas – não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazido divertimento engraçado? (ROSA, 2001, p. 24-25).



Ora, o interlocutor de Riobaldo, que pelo excerto se pressupõe bem-humorado, aparece como objeto de contestação acerca de um feito hercúleo: teria ele, o doutor, em apenas 20 minutos andado pelas encostas do Rio São Francisco. Com efeito, àquele a quem Riobaldo dirige a palavra estaria se divertindo por estar fingindo ser o próprio Diabo. Isso tudo decorre da insinuação de Riobaldo, que estende a estrutura “é e não é” também para o interlocutor. A relativização chega a ponto de anular de vez a existência do demo, posto que teria havido apenas uma confusão. Para Schopenhauer (2005, p. 109), essa “incongruência entre o conhecimento intuitivo e o abstrato” seria o que suscita o riso<sup>20</sup>. A comicidade situacional se materializa pelo exagero do rápido percurso do rio São Francisco e da confusão jocosa de um homem, que pelo seu feito é apresentado com capacidade demoníaca. Conforme Propp (1992, p. 88), o “exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito”. Logo, a racionalização de um problema existencial metafísico tende para o cômico que no exemplo seria a mentira do feito diabólico. Noutro trecho isso acontece também:

Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembleias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranquilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?! (ROSA, 2001, p. 31).

Às autoridades caberia a possibilidade de se decretar de uma vez por todas a inexistência do Diabo. Essa constatação desperta certo veio jocoso, uma vez que a legitimação das regras da vida e das instituições que norteiam a vida em sociedade passa pelo papel desempenhado pelas pessoas competentes via documentos (nascimento, certidão de nascimento; morte, certidão de óbito, etc.). Assim, o metafísico, a existência do demo, é trazido para o plano do empírico e, portanto, subjugado pelas suas normas. O que se coaduna convenientemente com o desejo de Riobaldo de negar racionalmente o demo. Já conforme Bolle (2004, p. 154-155):

---

<sup>20</sup> Schopenhauer (2005, p. 109) defende que “o riso se origina sempre e sem exceção da incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais que foram por ele pensados em algum tipo de relação, sendo o riso ele mesmo exatamente a expressão de semelhante incongruência. Esta aparece muitas vezes quando dois ou mais objetos reais são pensados por um conceito, e a identidade do conceito é transmitida a eles; todavia, uma completa diferença dos objetos noutros aspectos torna evidente que o conceito só lhes era adequado de um único ponto de vista. [...] Todo riso, portanto, nasce na ocasião de uma subsunção paradoxal e, por conseguinte, inesperada: sendo indiferente se é expressa por palavras ou atos.”

Essa fala de Riobaldo evidencia a insuficiência das interpretações folclóricas, existencialistas e esotéricas do pacto, na tradição beletrística. O elemento supostamente folclórico ou metafísico encontra-se no centro de uma proposição que reúne todos os conceitos-chave para se pensar os negócios do Estado: políticos, assembleia, Governo, Constituição, lei. Nesse contexto, o desejo de ‘decretar que o diabo não há, não pode haver’ equivale a uma preocupação com a existência do Mal enquanto problema social.

Nessa esteira, a gargalhada pode aparecer relacionada às atitudes más e, por extensão, ao demônio. Minois (2003) assinala:

[...] o riso é considerado inimigo da perfeita vida cristã, um elemento perturbador da ordem, nascido com o pecado original e uma manifestação de orgulho, porque o riso é sempre um sentimento de superioridade, zombaria e desprezo pelo outro. Sobretudo o riso desenfreado, barulhento e prolongado, mas essa não é a tendência natural de toda hilaridade? (MINOIS, 2003, p. 149).

O riso, pois, se converte em algo demoníaco, o que nos remete à concepção da Idade Média a qual preconizava que o riso não pertencia ao divino, mas sim ao diabólico pelo seu caráter preponderante de zombaria. O seguinte episódio parece ilustrar isso:

[...] faz tempo, fui, de trem, lá em Sete-Lagoas, para partes de consultar um médico, de nome me indicado. Fui vestido bem, e em carro de primeira, por via das dúvidas, não me sombrearem por jagunço antigo. Vai e acontece, que, perto mesmo de mim, defronte, tomou assento, voltando deste brabo Norte, um moço Jazevedão, delegado profissional. Vinha com um capanga dele, um secreta, e eu bem sabia os dois, de que tanto um era ruim, como o outro ruim era. A verdade que diga, primeiro tive o estrito de me desbancar para um longe dali, mudar de meu lugar. Juízo me disse, melhor ficasse. Pois, ficando, olhei. E – lhe falo: nunca vi cara de homem fornecida de bruteza e maldade mais, do que nesse. Como que era urco, trouxe de atarracado, reluzia um cru nos olhos pequenos, e armava um queixo de pedra, sobranceiras; não demedia nem testa. Não ria, não se riu nem uma vez; mas, falando ou calado, a gente via sempre dele algum dente, presa pontuda de guará. Arre, e bufava, um poucadinho. Só rosneava curto, baixo, as meias-palavras encrespadas. Vinha reolhando, historiando a papelada – uma a uma as folhas com retratos e com os pretos dos dedos de jagunços, ladrões de cavalos e criminosos de morte. Aquela aplicação de trabalho, numa coisa dessas, gerava a ira na gente. O secreta, xereta, todo perto, sentado junto, atendendo, caprichando de ser cão. Me fez um receio, mas só no bobo do corpo, não no interno das coragens. Uma hora, uma daquelas laudas caiu – e eu me abaixei depressa, sei lá mesmo por que, não quis, não pensei – até hoje crio vergonha disso – apanhei o papel do chão, e entreguei a ele. Daí, digo: eu tive mais raiva, porque fiz aquilo; mas aí já estava feito. O homem nem me olhou, nem disse nenhum agradecimento. Até as solas dos sapatos dele – só vendo – que solas duras grossas, dobradas de enormes, parecendo ferro bronze. Porque eu sabia: esse Jazevedão, quando prendia alguém, a primeira quieta coisa que procedia era que vinha entrando, sem ter que dizer, fingia

umas pressas, e ia pisava em cima dos pés descalços dos coitados. E que nessas ocasiões dava gargalhadas, dava... (ROSA, 2001, p. 33-34).

Nesse excerto, tem-se a figura, a princípio, séria do delegado Jazevedão (“Não ria, não se riu nem uma vez”) que por maldade escarnecia dos seus presos e “dava gargalhadas”. É preciso destacar que há uma diferença entre o governo – no qual Riobaldo confia (“Por que o Governo não cuida?!”) – e seu representante, o delegado, no qual “não se confia”, confia-se apenas na sua maldade. Logo, o riso expressa uma zombaria que humilha outrem e que revela a estrutura social de poder<sup>21</sup>. E, ademais, acha-se vinculado a uma descrição dele que nos permite relacionar com o demoníaco: o aspecto animalesco apontado por Riobaldo (“só rosneava”, “presa pontuda de guará”) reforça essa imagem. Nesse sentido, é pertinente o que Propp (1992) infere: “[...] a representação de uma pessoa com o aspecto de porco, macaco, gralha ou urso indica as qualidades negativas correspondentes do homem. [...] A comparação com animais é cômica apenas quando serve para desvendar um defeito qualquer” (PROPP, 1992, p. 66-67).

Em *O o: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas* João Adolfo Hansen traz à baila uma análise esclarecedora sobre como os elementos linguísticos são confrontados com os aspectos literários na obra. A erudição do texto acompanha a complexidade suscitada pelo romance. Para ele, a fala sertaneja avulta como sendo o grande êxito do regionalismo de Rosa. No tocante a esse episódio de Jazevedão, Hansen (2000) percebe que as gargalhadas podem revelar a marcação das desigualdades sociais:

Quando Riobaldo conta, por exemplo, o ligeiro incidente com o delegado Jazevedão, sua fala é marcada por índices de fanfarronice, que afirmam e confirmam sua posição atual, merecedora de respeito e reconhecimento: Jazevedão, delegado autoritário, delegado violento, ou seja, delegado, pisa os pés descalços dos capiaus pobres e ignorantes mas não podia ter sido grosseirão com ele, Riobaldo, que se abaixou para pegar a folha de papel no chão, pois Riobaldo anda calçado... (HANSEN, 2000, p. 63).

---

<sup>21</sup> Consoante Bolle (2004, p. 186-187, grifo do autor): “Por outro lado, o protagonista-narrador de *Grande Sertão: Veredas* tem um *status* social e uma experiência de vida que lhe conferem autoridade. É alguém que conhece bem o comportamento e os discursos dos homens, em todas as camadas – além de ser uma pessoa que se preocupa com os problemas sociais e as questões de interesse público, criticando os abusos da autoridade e os desmandos do poder.”

Há uma denúncia do aspecto socioeconômico de miserabilidade: “pés descalços dos coitados” marca a disjunção entre duas classes e a distância entre o estado – o delegado – e o povo – coitados. A ascensão de Riobaldo – que se encontra em condições equivalentes com o delegado – fica evidenciada também.

Por outro lado, o demônio é relacionado – desde o início da narrativa com o bezerro com cara de demônio – ao aspecto cômico. De igual modo, quando Riobaldo enumera os diversos nomes do demônio<sup>22</sup> para seu convidado a própria substantivação correlaciona-se com o risível:

O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... (ROSA, 2001, p. 55).

Ao demônio é atribuído, entre outros, os nomes “O-que-nunca-se-ri” e “Sem-Gracejos” e, por consequência, tipos diferentes de riso. Este, aqui, não é apenas correlacionado ao demônio, mas também dele faz parte no esforço de negá-lo. Aponta-se, pois, para a inexistência do cômico na sua própria personalidade, vez que ele “nunca-se-ri”, atribuindo um caráter de seriedade ao demoníaco. Para Aristóteles, o cômico seria “como deformidade que não implica nem dor nem destruição” (*apud* ALBERTI, 2002, p. 45). Quando implica destruição (“Muito-Sério”), deixa de ser cômico e, por conseguinte, em vez do diabo ridente, tem-se “o-que-não-ri”. Por outro lado, se dele não rimos, é porque seria ele o ridente. Como resultado dessas sutilezas de sentidos, emergem da concepção demoníaca do risível as seguintes atitudes (grifo nosso) *rir-se*, *rir de* e *rir com rir*.

À Diadorim é atribuído um aspecto de seriedade que o impede de rir. Isso, todavia, pode ser lido como o matiz demoníaco que está contido nela. Não é à toa que um dos nomes do diabo mencionado na narrativa é “Muito-Sério” e “O-que-não-ri”. Para Coutinho (2009, p. 25): “Ela é, como seu próprio nome sugere, Deus e diabo, luz e trevas, carne e espírito, dor e prazer,

---

<sup>22</sup>Segundo Leite (2007, p. 45): “Riobaldo, sozinho nas Veredas-Mortas, enfrenta seus próprios demônios e passa a dominar o medo. Medo que começa a perder quando, depois de se referir ao diabo por mil nomes, correntes na voz do povo – ‘o aquilo’, ‘o Pai do Mal’, ‘o Tendeiro’, ‘o Manfarro’, ‘Quem que não existe’, ‘o Solto-Eu’, ‘o Ele’, ‘Mão peluda’, ‘o Careca’, entre outros – consegue chama-lo pelos nomes ‘oficiais’: ‘Lúcifer’, ‘Santanás’”.

homem e mulher, e constitui pela sua contradição a imagem do questionamento presente em toda a obra rosiana. ” Já para Bakhtin (2010, p. 78, grifo do autor):

Na cultura clássica, o *sério* é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação*. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade emprega a linguagem do riso.”

Outrossim, a associação do humano ao demoníaco figura como uma das tônicas do romance. A superação do medo pela via do riso é uma das formas que o narrador-personagem encontra para afirmar para si mesmo que o diabo não há. Nesse sentido, Riobaldo quando finge ter coragem parece-nos cômico, posto que ele é alguém que necessita portar-se como destemido:

Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei: que, para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah basta se olhar um minutinho no espelho – caprichando de fazer cara de valentia; ou cara de ruindade! Mas minha competência foi comprada a todos custos, caminhou com os pés da idade. E, digo ao senhor, aquilo mesmo que a gente receia de fazer quando Deus manda, depois quando o diabo pede se perfaz. O Danador! (ROSA, 2001, p. 62).

Correlacionada ao demoníaco, a coragem é criada artificialmente. A reflexão de Riobaldo acerca da postura do homem diante de Deus e do demônio é o motivo de certo cômico situacional. O fingimento como maneira de se criar uma realidade é algo que desperta um veio cômico. O artificial parece sobrepujar o natural como – nas palavras de Bergson – o mecânico tende a se fixar no vivo.

O risível denota também rebaixamento, expressão de descrença em mitos e superstições:

Mas Diadorim e o Caçanje se estavam lá adiante, por me esperar chegar. – “Redemonho!” – o Caçanje falou, esconjurando. – “Vento que enviesa, que vinga da banda do mar...” – Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fosse: *redemunho* era d’Ele – do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. O que pensei: o *diabo, na rua, no meio do redemunho*... Acho o mais terrível da minha vida, ditado nessas palavras, que

o senhor nunca deve de renovar. Mas, me escute. A gente vamos chegar lá. E até o Caçanje e Diadorim se riram também (ROSA, 2001, p. 262).

Riobaldo, Caçanje e Diadorim riram de uma situação, na perspectiva deles, cômica – “O diabo, no meio do redemunho...”. O fato de o diabo supostamente viajar num redemoinho pareceu-lhes cômico. Mas, como ele mesmo adverte – naquela hora pareceu-lhe cômico... porque, mais adiante, ele se valeria desse “expediente” para realizar um pacto – o que não seria engraçado... A perspectiva cética – ou pelo menos hesitante – de Riobaldo quanto à existência demoníaca parece se destacar<sup>23</sup>. Caçanje, por sua vez, reforça a crença de redemoinho como expressão diabólica. A palavra “redemonho” possui dentro a corruptela de demônio (re+demonho=demônio), isto é, o diabo está dentro do redemoinho.

A interação entre Riobaldo e o diabo torna-se conflituosa na medida em que aquele tenta medir forças com este. Nesse caso, um caráter de seriedade é outra vez atribuído ao demoníaco, já que Riobaldo ri, mas o demo não:

Mas, Ele – o Dado, o Danado – sim: para se entestar comigo – eu mais forte do que o Ele; do que o pavor d’Ele – e lambe o chão e aceitar minhas ordens. Somei sensatez. Cobra antes de picar tem ódio algum? Não sobra momento. Cobra desfecha desferido, dá bote, se deu. A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito *Ele*. Nós dois, e tornopio do pé-de-vento – o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos: ... o *Diabo, na rua, no meio do redemunho...* Ah, ri; ele não (ROSA, 2001, p. 437).

Entreveem-se um riso de superação e de afirmação de superioridade, portanto como rebaixamento do diabo. Rir deste é superá-lo, isto é, expurgar o medo que se tem da condenação infernal e do diabo (MINOIS, 2003, p. 244).

Riobaldo é alguém amedrontado com a vida jagunça, com o suposto pacto que teria feito com o demônio<sup>24</sup>. O risível advém do seu desajeitamento, que demonstra receio de matar

---

<sup>23</sup> O riso de Riobaldo nesse trecho foi evidenciado por Andrade (2011): “A risada de Riobaldo demonstra certa incredulidade diante da credence secular, de modo que já se esboçava a natureza de seu espírito cético” (ANDRADE, 2011, p. 100).

<sup>24</sup> Sobre a crença em superstições, é pertinente a seguinte observação: “A mais simples das ocasiões cômicas a respeito da morte acontece quando o terror absoluto do evento se estende a tudo que diz respeito à morte: locais funerários, atmosferas de luto, credences sobre aparições de fantasmas etc. – que desencadeiam temores

um homem, depois do suposto pacto demoníaco, chamado nhô Constâncio Alves; desiste desse e decide, em seguida, matar um homem pobre que estava numa égua. Contudo, não mata também este último ao alegar que vira primeiro uma cachorrinha. Por fim, hesita e aponta para égua como aquela que primeiro ele teria visto. O comportamento desconcertado do então líder jagunço ilustra essa marcação do medo de impor morte:

Ou eu temi também o Tranjão, o Tibes, o Cujo, que eu mesmo ajustara por meu vigiador? Seja o que; hoje mais rezo. O homem nas costas da égua, desinquieta, que agora dava debate. Decerto porque, animal de montada, no que percebe aquele humano pavor alheio, o todo desprezo ao cavaleiro está obrigado a demonstrar. Consequente que, sobre assim, todos riram mais: - “Oé, eh, ele já está se deixando!” – algum reparou (ROSA, 2001, p. 492).

Além disso, Riobaldo está com medo do olhar demoníaco vigilante sobre si. Isso fica evidenciado quando ele precisa matar esse homem para supostamente satisfazer o demônio:

Eu pronunciei: - “Rai’-a-puta-pô! Não tenho que matar este desgraçado, porque minha palavra prenhada não foi com ele: quem eu vi, primeiro, e avistei, foi esse cachorrinho!...” Só um assarapanto de silêncio. Daí, me vivavam. Todos entenderam, me admiraram. A tanto que sei. Agora, eu, digo ao senhor: dele, do Demo – naquele instante – agora era eu quem ria! (ROSA, 2001, p. 492).

Riobaldo tinha feito uma promessa ao demo de matar o primeiro que lhe aparecesse. No entanto, como ele se arrependera resolveu matar um cachorrinho. Percebe-se aí a troca que ele faz do diabo. O riso é, pois, de superioridade, o que é corroborado quando se afirma que “a sugestão básica de Hobbes é que o riso expressa a sensação, alegre e desdenhosa, da nossa própria superioridade” (SKINNER, 2002, p. 56).

A situação prossegue na narrativa:

Tornei a transdizer: - “Adoude!... E nem não foi essa cadela. A égua, essa é que foi – a que primeiro deu nas minhas vistas! ” Real, mudando o propósito – e para que isto

bem se entenda. Fio que me aprovaram. Divertidos, todos; quem é que ia me contrariar? (ROSA, 2001, p. 493).

Ainda no contexto da promessa ao diabo, Riobaldo torna a mudar de ideia e afirma que na verdade tinha visto primeiro uma égua: “O que foi como pronunciei: - ‘Delibero o certo: o primeiro que eu vi, foi essa égua. Ela tinha de receber a morte... Ah, mas égua não é gente, não é pessoa que existe’” (ROSA, 2001, p. 495). Nesse processo, ele está aparentemente tentando enganar o diabo quando na verdade procura enganar-se. Sobre esse trecho, Nunes (2007, p. 28) discute:

Do homem à cadela, da cadela à égua, e como bicho não é gente, não se mata ninguém. O juízo de Riobaldo é tão tresloucado quanto o dos seus dois guardas de honra, o cego e o menino. Mas a loucura maior será o encontro final no Paredão de uma só rua. [...] Na batalha do Paredão, morre Diadorim, que é quem esfaqueia o Hermógenes e é por este esfaqueado, até por fim revelar-se, despido, a mulher Maria Deadorina da Fé Bettancourt Marins... A loucura aí é de todos. Mas com a exceção dos imprevisíveis e indomáveis estados de crise, de grito e fúria, ela, a loucura, é um estado endêmico.

Na disputa Riobaldo-demônio o riso mostra-se como um pêndulo: ora Riobaldo teria vencido o demo, ora este o venceria. No entanto, era o demo quem riria por último: “Ah, no final da vez, o que ria o riso principal era ele, o demo. O Tisnado!” (ROSA, 2001, p. 494). Como que reafirmando o ditado “quem ri por último ri melhor”, o narrador marca que o riso final era do diabo<sup>25</sup>. Nesse caso, essa lógica segue o raciocínio de Propp (1922, p. 181): “Quem ri é o vencedor: o perdedor nunca ri. O riso moral, ou seja, o riso comum e saudável do homem normal, é o signo da vitória daquilo que ele considera justo.” Para Minois (2003), que investiga a demonização do riso, é como se houvesse uma dialética homem-diabo:

O diabo nunca está suficientemente longe. Ora, com ele, nunca se sabe se é o caso de rir ou de chorar, se é ele que ri de nós ou nós que devemos rir dele. [...] Parece desconfiança, pois, porque a espantosa criatura troça de nós, certa de nos ter sob suas rédeas (MINOIS, 2003, p. 208).

---

<sup>25</sup> Para Kayser (2009, p. 58): “O riso do humor não se apresenta livre; nasce, ao contrário, ‘aquele sorriso em que há ainda... uma dor’. Os ‘melhores’ humoristas, devemos-los a um ‘povo melancólico’ (os ingleses). O maior humorista, no entanto, seria... o diabo.”



Quando um jagunço ouviu pela primeira vez o nome “Diadorim”, lhe veio à mente a figura de um pássaro: “Mas o Quipes se riu: – ‘*Dindurinh*’... *Boa apelidação*... Falava feito fosse o nome de um pássaro. Me franzi. – O *Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço*... Falei mais alto. – *Danado*... – repeti” (ROSA, 2001, p. 583, grifo do autor). Riobaldo fez questão de asseverar o caráter de valentia, de Diadorim, que não podia ser posto à prova. O par Danado-Diadorim evoca a associação ao demoníaco concernente a Diadorim. Hansen (2000) lê essa percepção cômica de Quipes como “corruptela talvez de ‘andorinha’ – articulação figural de Diadorim...” (HANSEN, 2000, p. 137).

A temática do transcendental, na figura do demônio, que é relativizada, e do medo perseguem o protagonista da narrativa. Veja-se o seguinte trecho:

E conheci: ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum. Não tive! Não tivesse, e tudo se desmanchava delicado para distante de mim, pelo meu vencer: ilha em águas claras... Conheci. Enchi minha história. Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como o meu mesmo, atabafado. Onde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era ideia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ... *Satanão!* Sujo!... e dele disse somentes – S... – *Sertão*... *Sertão*... (ROSA, 2001, p. 607).

Há nessa passagem a afirmação de Riobaldo como sendo alguém destemido, e ele mesmo supunha que o diabo zombaria dele como se dissesse que o jagunço era medroso, o que era verdade. Isso tudo, claro, se passa nas reflexões do jagunço consigo mesmo. No seu íntimo, havia uma dialética “eu-diabo” materializado no “riso escondido” que impactava na sua concepção da realidade de um sertão demonizado que se impõe também como problemático. Logo, o riso de escárnio (“alguém se riu de mim”) ataca Riobaldo mesmo. Conforme Hansen (2007, p. 33):

Como artifício, o fundo é funcional. É um objeto intencional comunicado ao leitor, no ato da sua percepção da forma, como critério técnico da avaliação autoral que relativiza, ironiza, parodia e dissolve a mediação das suas representações familiares. O que faz com humor. O autor orienta a indeterminação das formas do ‘sertão’ aquém e além do opinável, desfaz o feito e diverte o leitor, literalmente, pelo raso da Catarina de suas representações. O humor do desvio atravessa o sertão das suas certezas racionalistas, sugerindo-lhe que as veredas por onde sua leitura passa também são para não se interpretar, mas para produzir o grande sertão das suas legibilidades.

É preciso notar que Rosa, em entrevista a Lorenz, revela que “Riobaldo é o sertão feito homem” (LORENZ, 2009, p. 53). O excesso de negação (“Não pensei no que não queria pensar”; o “não” dentro de Satanão) também reforçam a perspectiva da comicidade. Na leitura de Utéza (1994):

Em face desta realidade percebida como manifestação duma vontade estranha, a razão do herói e seu desejo de rejeitar a possessão diabólica conjugam seus esforços para expulsar do campo da consciência esta interpretação pelo ‘Mal’ – *não queria pensar, ideia falsa*. [...] Em outros termos, o subconsciente de Riobaldo, impondo-lhe *Satanão* quando ele queria dizer *Sertão*, denunciaria um erro imputável à razão (UTÉZA, 1994, p.383, grifos do autor).

A possibilidade de compreensão de uma ausência como presença – o que parece ocorrer nesse trecho em que o “diabo é o sertão” – configura-se, segundo Hansen (2000), como um dos paradoxos do romance:

[...] o diabo é essencialmente *falante*, ainda que seu modo seja o *silêncio*...[...] No momento mesmo do pacto, invocado, não comparece existente; mas o silêncio, a ausência mesma indica, para Riobaldo, o sentido de sua presença e existência (HANSEN, 2000, p. 90).

O risível oriundo de uma comparação paródica com uma passagem bíblica também é visto no romance:

Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremeci num relance claro de medo – medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo; e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: – “Você é o rei-dos-homens? ...” Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo. Desfechei (ROSA, 2001, p. 155).

Há nesse excerto uma paródia de linguagem e de gesto (“– Você é o rei-dos-homens?...”) com o momento bíblico do julgamento de Cristo em que se questiona se Jesus seria o Rei dos Judeus. Com essa imagética, pretende-se esboçar a suposta grandeza da coragem de Riobaldo, já que ele também está com medo. A ambivalência do trecho é evidente: ao

colocar-se como um salvador ele também ri de si mesmo, o que pode ser relacionado com o riso demoníaco de superioridade. Consoante Propp (1992, p. 85, grifo do autor), “a paródia representa *um meio de desvendamento da inconstância interior* do que é parodiado. ” Ou seja, trata-se de um meio de desvelar algo, que, no caso em tela, são as indagações de Riobaldo para consigo mesmo. Todavia, a paródia para ser cômica precisa revelar “a fragilidade interior do que é parodiado” (PROPP, 1992, p. 87). As contradições do jagunço-narrador medroso denunciam o quão ele era “frágil” num contexto (batalhas, sertão) que exigia constante empenho para guerrear.

Assim, a superação de Riobaldo pela via do riso fica sugerida ao tempo em que ele questiona seu companheiro de jagunçagem acerca das preocupações metafísicas:

Porque, veja o senhor o que eu vi: para o Jõe Bexiguento, no sentir da natureza dele, não reinava mistura nenhuma neste mundo – as coisas eram bem divididas, separadas. – “De Deus? Do demo?” – foi o respondido por ele – “Deus a gente respeita, do demônio se esconjura e aparta... Quem é que pode ir divulgar o corisco de raio do borro da chuva, no grosso das nuvens altas?” E por aí eu mesmo mais acalmado ri, me ri, ele era engraçado (ROSA, 2001, p. 238).

O riso de Riobaldo acha-se relacionado à resposta maniqueísta aos seus questionamentos metafísicos feitos a Jõe Bexiguento acerca da suposta mistura das naturezas divina e demoníaca. Com efeito, surge um riso de alívio, posto que confirma as próprias convicções, ou atesta o que ele quer confirmar: a negação do demônio passaria pela afirmação de Deus como indivisível. A contradição da personagem que prega o maniqueísmo é o motivo do riso. Por outro lado, segundo Utéza (1994) esse riso pode ser revelador de preconceitos:

No entanto, o riso do protagonista que fecha a discussão metafísica e permite a transição para a história de Maria Mutema não deve enganar-nos: Jõe Bexiguento e aquilo que ele conta só podem fazer rir aqueles que se deixam levar por preconceitos, do mesmo modo que o jagunço Riobaldo. Afastado sutilmente a solidariedade daquele que se ria de Jõe e procurando contar integralmente a história que ele lhe havia contado, o narrador assinala seu interlocutor do Cansanção-Velho como um personagem fora do comum que merece nossa maior atenção pela mensagem oculta de que é portador (UTÉZA, 1994, p. 134).

O pressuposto de que à vida cabe um caráter de flexibilidade tal qual proposto por Bergson (2007) parece materializar-se no trecho que Riobaldo refere-se ao comportamento de

Maria Mutema, a mulher que matou o marido e induziu um padre à morte por pura maldade, mas que depois torna-se santa para o povo: “Ela sempre de preto, conforme os costumes, mulher que não ria – esse lenho seco” (ROSA, 2001, p. 238). O fato de ela não rir é assinalado por Riobaldo como sendo de um caráter austero – “lenho seco”. O riso estaria associado à vida, assim como “seco” nos remete a algo sem vida, ainda mais em se tratando do sertão.

Por fim, a mescla do cômico com o sério que remete o leitor a aspectos medievais do romance rosiano fica evidenciada pela relação estabelecida entre o riso e o demoníaco. A redenção perseguida por Riobaldo passa pelo rebaixamento de superstições e da negação da existência do diabo. Assim, o domínio do medo pelo riso, defendido pela teoria bakhtiniana, emerge como um dos eixos estruturantes do enredo.

## 2. NO RANGE REDE DO RISO: ASPECTOS DA COMICIDADE

O estudo de Bergson (2007) sobre os processos de produção do cômico culminou na reunião de três trabalhos em *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* no qual procurou destrinchar as finalidades e manifestações do cômico. No início ele desenvolve uma discussão sobre a comicidade nas formas e nos movimentos. Começa afirmando o lugar do cômico como algo relativo ao ser humano, isto é, tudo aquilo que é risível possui relação com a natureza humana. Assim, um objeto ou um animal só podem ser cômicos se comparados ao ser humano ou vistos na perspectiva humana. Para rir, é preciso manter certa distância da vida por meio da *insensibilidade* que, por sua vez, não pode coexistir com a emotividade.

O riso é visto como produto de uma coletividade e possuiria a finalidade de coesão grupal e de correção de desvios comportamentais que se contrapõem à maleabilidade exigida pela vida. Por isso que o desajeitamento ante a vida em sociedade pode ser a causa do cômico porque pressupõe certo *automatismo* que se introduz no flexível, na vida humana. O riso “castiga os costumes” (BERGSON, 2007, p.13) indesejáveis para o convívio social. Bergson sintetiza isso: “certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais elevada sociabilidade possíveis. Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo” (BERGSON, 2007, p. 15).

Avançando no detalhamento da sua teoria, Bergson (2007) atenta para a deformidade cômica. A caricatura, na qual o exagero é o meio pelo qual se destacam os traços risíveis, evidencia o riso da fisionomia, que evocaria certa imaterialidade transferida à matéria. Em outras palavras, é como se os aspectos culturais e morais se incrustassem na vida empírica. Nesse sentido, é importante assinalar a presença do grotesco em *GS:V* que será analisado mais adiante.

No que concerne ao cômico situacional, Bergson (2007) sintetiza as manifestações mediante os seguintes aspectos: *repetição*, que tende a criar uma atmosfera mecânico-cômica, a *inversão*, que transmigra elementos potencializando novos significados, e a *interferência de séries*, quando uma situação pertence a pelo menos dois fatos autônomos e de significados distintos.

No que diz respeito à comicidade de palavras, Bergson (2007) é cauteloso ao fazer a distinção entre o cômico que a linguagem exprime, que pode ser, entre outras, a já aludida

situacional, e o cômico que a linguagem cria, esse sim seria a comicidade de palavras. Esta pode ser criada usando os mesmos procedimentos da comicidade situacional: a inversão, a repetição e a interferência (trocadilho) de palavras operariam a “transformação cômica das frases” (BERGSON, 2007, p. 89). Segundo essa lógica, o jogo de palavras seria uma maneira da obtenção do desvio momentâneo da linguagem, isto é, essa quebra seria a fonte do cômico. Além desses, o absurdo incrustado num modelo canônico de frase e a materialização de uma metáfora podem suscitar o veio cômico. Assim, a linguagem, fato humano, é também o lugar da comicidade: “A linguagem só obtém efeitos risíveis porque é uma obra humana, modelada com a máxima exatidão possível pelas formas do espírito humano” (BERGSON, 2007, p. 97).

Bergson (2007) também discute sobre a comicidade de caráter, isto é, das personagens e do leitor-espectador. Quando a insociabilidade da personagem está diante da insensibilidade do espectador que, por sua vez, percebe o automatismo na situação, tem-se a comicidade de caráter. Os preconceitos de uma sociedade são por excelência a matéria-prima da comicidade. Com o riso, corrige-se a vaidade de um indivíduo, evidenciando seu engano de percepção. A manutenção da flexibilidade exigida pela vida depende de quanto a sociedade ri.

Em síntese, Bergson (2007), em *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, faz um estudo acerca dos procedimentos de produção do cômico. A comicidade, para ele, é algo tipicamente humano, o que retoma a perspectiva aristotélica de que o ser humano seria o único animal que ri. O mecânico que se impõe ao vivo seria a fonte do cômico, isto é, a maleabilidade exigida pela vida não permitiria rigidez, que passa a ser corrigida pelo riso coercitivo.

Ainda na esteira da comicidade de palavras, nota-se certo matiz cômico nos nomes dos companheiros de jagunçagem, bem como em alguns topônimos:

De campos e matas, vargens e grotas, em cada ponto para trás, dos lados e adiante da gente, ei eram só soldados, montão, se gerando. *Furado-do-Meio. Serra do Deus-Me-Livre. Passagem da Limeira. Chapada do Covão.* Solón Nélon morreu. Arduininho morreu. Morreram o Figueiró, Batata Roxa, Dávila Manhoso, o Campelo, o Clange, Deovídio, Pescoço-Preto, Toquim, o Sucivre, Elisiano, Pedro Bernardo – acho que foram esses, todos (ROSA, 2001, p. 84, grifos do autor).

O cômico de palavras está nos apelidos, isto é, o risível está na semântica dos nomes das pessoas e revela na maioria das vezes traços constitutivos, posto que lhes são peculiares. Aspectos físicos ou comportamentais são introduzidos nos substantivos próprios: Batata Roxa

(referência ao joelho), Dávila Manhoso (referência a um comportamento reprovável), Pescoço-Preto (marcação de uma característica física da pele), Toquim (alusão ao tamanho do indivíduo). Isso reafirma a comicidade como reveladora de uma realidade exterior que influencia decisivamente a vida (e os nomes) das pessoas. Os nomes, ou apelidos, procuram marcar a individualidade, o característico, a singularidade. Nesse caso, o cômico é o meio de acesso a outra realidade: o sertão, como sistema de pensamento, que se superpõe aos indivíduos. O sertão emerge não apenas como espaço geográfico, mas, sobretudo, como meio de constituição do indivíduo que passa a incorporar elementos vinculantes a essa realidade.

A nosso ver, um cômico sutil é visto nas comparações que ocorrem no transcorrer da narrativa. E, nesses casos, tem o objetivo de apontar para traços constitutivos da formação da identidade do povo sertanejo que inventa algo (realidade milagrosa) e passa a acreditar. Essas formas peculiares de se pensar a realidade são apresentadas por meio dessas estruturas discursivo-cômicas:

O senhor deve de ficar prevenido: esse povo diverte por demais com a baboseira, dum traque de jumento formam tufão de ventania. Por gosto de rebuliço. Querem-porque-querem inventar maravilhas gloriônicas, depois eles mesmos acabam temendo e crendo. Parece que todo o mundo carece disso (ROSA, 2001, p. 90).

A expressão “dum traque de jumento formam tufão de ventania” sintetiza o *modus operandi* de uma mentalidade, ainda mergulhada em crenças arcaicas. O gracejo é, pois, revelador de aspectos culturais. Observa-se uma generalização (“todo o mundo carece disso”), já que a humanidade, por vaidade, tem o costume de exagerar na narrativa de um acontecimento tornando-o quase mítico e, ironicamente, passa a acreditar nesse mito.

No que concerne à definição bergsoniana de comicidade como “mecânico calcado no vivo” vê-se outro exemplo no romance quando Riobaldo narra um relacionamento extraconjugal: “Nem tive pesar nenhum de não esperar o sinal da fogueira da mulher casada, filha do Malínácio. E ela era bonita, sacudida. Mulher assim de ser: que nem braçada de cana – da bica para os cochos, dos cochos para os tachos” (ROSA, 2001, p. 157). A filha do Malínácio é comparada a uma “braçada de cana”, o que pode denotar certo traço de automatismo comportamental, que, segundo Bergson, seria a fonte da comicidade. Assim, a comparação torna-se cômica.

O respeito à figura da autoridade é um dos motivos da supressão do riso, ainda que dada situação seja altamente risível. O comportamento esdrúxulo de Zé Bebelo, porque se lhe viam gestos distintos (e risíveis) dos demais jagunços, demonstra isso:

Então ele quase se aprumou nas pontas dos pés, e nos chamou: – “Ao redor de mim, meus filhos. Tomo posse!” Podia-se rir. Ninguém ria. [...] – “Arre, vote: dois judas, podemos romper as aleluias! Aleluia! Aleluia! Carne no prato, farinha na cuia!...” – ele aprovou, deu aquilo feito um viva (ROSA, 2001, p. 106).

O cômico situacional advém da circunstância de tratamento de Zé Bebelo – que marca para com os jagunços quando da sua volta para liderar o grupo até então liderado por Marcelino Pampa, que, por sua vez, sucedera a Medeiro Vaz. No entanto, houve a suspensão do riso dada a autoridade a ele conferida. A locução interjetiva “carne no prato, farinha na cuia” reitera a justeza do líder, mas reforça um traço caricatural que Riobaldo chama de “papagaiagem”. Essa maneira característica de Zé Bebelo portar-se denota seu bom humor mesmo diante da crueldade da vida de jagunço:

Assuntos principais, Zé Bebelo fazia lição, e deduzia ordens. – “Trabucar duro, para dormir bem!” – publicava. Gostadamente: – “Morrendo eu, depois vocês descansam...” – e ria: – “Mas eu não morro...” Sujeito muito lógico, o senhor sabe: cega qualquer nó. E – engraçado dizer – a gente apreciava aquilo (ROSA, 2001, p. 108-109).

Percebe-se, nesse trecho, uma quebra de expectativa, donde emerge o cômico. Ademais, o narrador entende a situação como risível, posto que eles concordavam com a maneira peculiar de Zé Bebelo resolver as coisas.

A caracterização de Riobaldo como alguém medroso desperta o risível. No caso ocorrido ainda quando criança, na travessia do rio, Riobaldo se contrapõe ao Menino (Diadorim) que nunca sentira medo:

– “Daqui vamos voltar?” – eu pedi, ansioso. O menino não me olhou – porque já tinha estado me olhando, como estava. – “Para quê?” – ele simples perguntou, em descanso de paz. O canoeiro, que remava, em pé, foi quem se riu, decerto de mim. Aí o menino mesmo se sorriu, sem malícia e sem bondade (ROSA, 2001, p. 121).



Nesse excerto, vê-se que o comportamento amedrontado de Riobaldo é a fonte do riso do canoeiro. No entanto, Diadorim “sorriu” e não riu. O sorriso é algo ainda mais sutil no contexto da comicidade. Para Stendhal (2008, p. 23), “A visão da felicidade (quando nos toca) faz-nos sorrir. Para que se esboce um sorriso, é necessário que tudo seja bastante súbito.”

Ainda na travessia do rio o medo de Riobaldo se intensifica quando descobre que a madeira que compõe a canoa pode afundar: “O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela.... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra!” (ROSA, 2001, p. 122). A personificação “madeira burra” (que não sabe nadar) confere um tom crítico e desperta um veio cômico quando o leitor percebe o desespero de Riobaldo.

A comicidade de palavras é notória quando da renomeação de Riobaldo ao tornar-se líder dos jagunços no lugar de Zé Bebelo, que, por sua vez, vai embora:

Daí, riu, e disse, mesmo cortês: - “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutu branco...” O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entusiasmados: - “O Urutu-Branco! Ei, o Urutu-Branco!...” (ROSA, 2001, p. 454).

A comicidade dá-se aí pelo “rebatismo” de Riobaldo com uma designação de cobra, o que lhe confere uma caracterização de coragem. Uma analogia cômica materializada numa expressão. O riso dos companheiros denota essa comparação das características da cobra com um homem.

## 2.1 ENGRAÇADO DIZER E DIVERTIMENTO ENGRAÇADO

Observam-se também passagens em que a reflexão sobre o próprio processo de produção ficcional e de procedimentos cômicos transparece como algo que contrasta a realidade empírica e a ficção:

Agora, com uma coisa, eu concordo: se eles não tivessem morrido no começo, iam passar o resto do tempo todo me tocaiando, mais Diadorim, para com a gente aprontarem, em ocasião, alguma traição ou maldade. Nas estórias, nos livros, não é desse jeito? A ver, em surpresas constantes, e peripécias, para se contar, é capaz que ficasse muito e mais engraçado. Mas, qual, quando é a gente que está vivendo, no costumeiro real, esses floreados não servem: o melhor mesmo, completo, é o inimigo traçoeiro terminar logo, bem alvejado, antes que alguma tramóia perfaça! (ROSA, 2001, p. 177).

Verifica-se aí uma metalinguagem sobre a comicidade: Riobaldo discute aspectos narrativos que tornariam uma história ou ficção e a realidade empírica interessantes e até mesmo mais engraçadas (seria cômica para ser mais atraente, ou seja, estratégia narrativa, controle de recepção).

A comicidade como quebra de expectativa também aparece em *GS:V* e correlaciona-se com o caráter revelador: “– E Deus, Diadorim?” – uma hora eu perguntei. Ele me olhou, com silenciosinho todo natural, daí disse, em resposta: – “Joca Ramiro deu cinco contos de réis para o padre vigário de Espinosa...” (ROSA, 2001, p. 186). A resposta de Diadorim ao questionamento de Riobaldo pode soar como evasiva mas revela uma crítica cultural à institucionalização da religião e, por conseguinte, da fé em Deus. Ao afirmar que Joca Ramiro contribui financeiramente para a Igreja, Diadorim suscita o pressuposto de que esse líder jagunço teria feito a sua parte ao doar cinco contos de réis, o que remete a uma mercantilização da instituição religiosa. Ademais, a relação da filosofia de Espinoza (ambiguidade entre o nome/lugar do padre e do filósofo) traz consigo uma visão diferente de Deus e da religiosidade. Para Espinoza (2008, p. 80), Deus encontra-se diluído na natureza humana; logo, é tudo, está em toda parte.

Há outra quebra de expectativa nesta passagem que desemboca no cômico:

Tanto que os tiros tinham esbarrado quase em completo, em partes. Eu, tendo comida minha, de matula, no bernal. Aí, e munição minha de balas, no surrão. Eu carecia lá do Hermógenes? Mas, por que foi então que aceitei, que mastiguei daquela carne, nem fome acho que não tinha direito, engoli daquela farinha? E pedi água. – “Mano velho, bebe, que esta é competente...” – ele riu. O que estava me dando, na cabacinha, era água com cachaça (ROSA, 2001, p. 230).

A água “competente” é aguardente, que possui a “competência” de embriagar, isto é, bebe-se para combater o medo, para criar coragem, etc. Essa personificação, que denota a resolução do estado de medo mediante uma bebida supostamente medicamentosa, é a fonte do cômico.

Em *Comicidade e riso* Propp elucida as mais diversas fontes do riso e classifica-as, discutindo a natureza do cômico. Para tanto, parte da rica literatura russa para exemplificar os aspectos desse tema, tratando também da sátira e do humor. A ótica crítica sobre a comicidade suscita uma teoria mais segura e que pode ser usada na compreensão de distintos procedimentos literário-cômicos, bem como numa tipologia do riso.

De início, o estudioso russo atenta para a importância da análise do riso correlacionando ao cômico, isto é, interessa “saber se determinados aspectos do riso estão ligados a determinados aspectos do cômico ou não” (PROPP, 1992, p. 28). Com efeito, apenas o riso de zombaria, também chamado de derrisão, ou, ainda, de escárnio, estaria sempre concatenado com o cômico.

Segundo o formalista russo, “tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso” (PROPP, 1992, p. 29). Isto é primordial para a compreensão do papel do riso em *GS: V. A vida jagunça*, o sertão e as preocupações metafísicas de Riobaldo estão sutilmente entremeadas pelo risível. Contudo, nem todos estariam propensos ao riso: certas pessoas, seja pela profissão, seja pela formação cultural-religiosa, mantêm-se distantes do cômico.

Assim, há a representação do riso do interlocutor de Riobaldo: “O senhor ri certas risadas...” (ROSA, 2001, p. 23), o que dá a entender que o homem culto da cidade achou cômica a situação porque revela, mais uma vez, a mentalidade anacrônica da população agrária. Esse conflito sertão versus cosmopolitismo será uma das tônicas que atravessam a discussão existencial do romance como ambígua, que pode resultar em efeitos cômicos na concepção de Hansen:

O dialogismo de Riobaldo, assim, não se efetua apenas devido à sua situação de falante que incorpora no discurso a voz e representações do outro, ‘senhor’ emudecido que o visita; tal duplicidade não deriva apenas do material semiótico, mas é agenciamento: a linguagem do duplo – que se metaforiza em Deus e diabo – também é jogo com o duplo da linguagem. Efeitos de humor do narrador, pois torna-se incapturável o sentido fixo e exato daquilo que enuncia. Linguagem insensata, linguagem em que se goza; polifonia, em *GS:V* as citações cultas, os filosofemas disfarçados, os aforismas e ditos populares, o encaixe de cantigas, como o ‘Ole-rê, baiana...’, os versos populares, a citação de novela de cavalaria e de Guy de Borgonha etc. produzem efeitos de contínuo deslocamento do sentido do que Riobaldo diz, visto que dois discursos – no mínimo – são condensados e deslocados simultaneamente em cada ponto de sua fala. Não há, propriamente, negação recíproca de discursos, mas aproximação caótica de análogos distantes (2000, p. 87).

Nesse caso, o riso está, portanto, interligado de maneira sutil à problemática do enredo e acha-se ligado a indagações acerca da morte e da busca de sentido para a vida:

Dia da gente desexistir é um certo decreto – por isso que ainda hoje o senhor aqui me vê. Ah, e os poços não se achavam... Alguém já tinha declarado de morto. O Miquim, um rapaz sério sincero, que muito valia em guerreio, esbarrou e se riu: – “Será que não é sorte? Depois, se sofreu o grito de um, adiante: – “Estou cego!...” Mais aquele, o do pior – caiu total, virado tórto; embaraçando os passos das montadas. De repente, um rosnou, reclamou baixo. Outro também (ROSA, 2001, p.69).

Nesse momento, os jagunços liderados por Medeiro Vaz tentam, sem sucesso, atravessar o infernal Liso do Sussuarão. Entretanto, eles passam mal e sofrem (“Alguém já tinha declarado de morto.”), inclusive com a escassez de água (“Ah, e os poços não se achavam...”). A relação morte-sorte (destino) é uma reestruturação do pensamento, vez que a morte é normalmente vista como algo ruim. O campo semântico é ampliado. Certo tom irônico transparece nesse trecho; um irônico sutil, que, por sua vez, revela uma discussão acerca da temática do destino do ser humano como algo pré-determinado. O riso correlaciona-se às discussões metafísicas do narrador, já que no trecho a ironia seria ter sorte em morrer em vez de sofrer o viver. Para Paz (1984, p. 12, grifo do autor): “A ironia transforma-se, no século XX, em *humor* – negro, verde ou roxo. Analogia e ironia enfrentam o poeta com o racionalismo e o progressismo da era moderna, mas também, e com a mesma violência, o opõem ao cristianismo.”

Por conseguinte, o riso assume uma polivalência de significados e é pontuado ao longo da narrativa. Um matiz de ironia percebe-se na seguinte passagem:

Não quis o que estava no ar; para isso, mandei vir uma ideia de mais longe. Falei sonhando: – “Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim?” – voz minha; eu perguntei. Sei lá se ele riu? O que disse, que resposta? Sei quando a amargura finca, o que é o cão e a criatura (ROSA, 2001, p. 198).

O suposto riso de Diadorim poderia significar um “não” (porque ela não tinha irmã), ou um “sim” de ironia, posto que ela era mulher. Ou, ainda, um modo indireto de declaração de amor. Diadorim gostaria de ouvir essa pergunta (“não terá alguma irmã?”), visto que é uma maneira indireta de Riobaldo declarar o amor dele. Note-se, entretanto, que tudo não passa de um devaneio. A respeito da ironia na ficção rosiana, Duarte (2006, p. 287) assinala:

Nesse sentido, a ironia em Guimarães Rosa não é socrática – aquela que se apresenta como ignorância simulada, com o objetivo de fazer ressaltar a ignorância real daquele com quem se discute. Não será também a ironia retórica usada na sátira com o objetivo de moralização dos costumes, em que sinais equivalentes a cotoveladas e piscadelas indicam que se diz o contrário do que se diz. Trata-se de uma ironia que valoriza o trabalho com a linguagem em si ou com sua significância, sua potencialidade, seu caráter de fingimento, de representação, de máscara consciente e exibida. Trata-se de uma ironia que se identifica mais com o humor, com o mesmo princípio de não dizer o que diz, mas que privilegia, em sua construção, a brincadeira, o jogo, o significante.

Riobaldo também ri das circunstâncias estranhas percebidas na batalha. O riso acaba por revelar um estado de espírito:

Aquele povo inimigo nosso esperdiçava muita munição, atiravam com nervosia. Não queriam morrer por nossa mão, não queriam. Ri me ri, e o Hermógenes me chamou com assombro. Em isso ele me crendo endoidado. Mas eu estava era de repente pensando em meu padrinho Selorico Mendes (ROSA, 2001, p. 227).

Percebe-se que Riobaldo riu da situação (e assustou Hermógenes com suas risadas) de certo desespero do inimigo para se ganhar a batalha. Por outro lado, o riso “endoidado” referia-se ao pensamento de Riobaldo (“Mas eu estava era de repente pensando em meu padrinho

Selorico Mendes.”). Há a persistência do uso do riso como que para amenizar o caráter tenso no enredo.

A dúbia relação que se estabelece entre Riobaldo e Diadorim também é objeto do risível como que para contornar o complexo afeto entre dois homens, transcendendo essa realidade:

Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre. De Diadorim ter vindo, e ficar esbarrado ali, esperando meu acordar e me vendo meu dormir, era engraçado, era para se dar feliz risada. Não dei. Nem pude nem quis (ROSA, 2001, p. 305).

Como até então Riobaldo não sabia que Diadorim era na verdade uma mulher, ele assevera que “nem pude e nem quis” dar risada, já que isso seria a confirmação de um afeto que fica subentendido. De igual modo, esse mesmo afeto impede riso de rebaixamento para com Diadorim: “E, digo ao senhor como foi que eu gostava de Diadorim: que foi que, em hora nenhuma, vez nenhuma, eu nunca tive vontade de rir dele” (ROSA, 2001, p. 305). Fica evidente que para Riobaldo rir de alguém também significa rebaixar. É tanto que, quando acuados na Fazenda dos Tucanos, Zé Bebelo pede a Riobaldo para escrever uma carta destinada ao governo a fim de pedir auxílio, Riobaldo vale-se do riso de derrisão: “– ‘O senhor, chefe, o senhor é amigo dos soldados do Governo...’ E eu ri, ah, riso de escárnio, direitinho; ri, para me constar, assim, que de homem ou de chefe nenhum eu não tinha medo. E ele se sustou, fez espantos” (ROSA, 2001, p. 351). Para Bolle (2004, p. 247), “Do medo Riobaldo procura extrair coragem”.

O riso, textualmente marcado como de escárnio, está associado não só ao rebaixamento, como também à afirmação de certa superioridade e conduta destemida de Riobaldo. Além disso, essa passagem, na qual há a função do riso claramente declarado, corrobora nossa tese de que em *GS:V* Rosa apresenta os mais variados tipos de riso. As pretensões políticas de Zé Bebelo, que almeja acabar com a jagunçagem e ser deputado, são vislumbradas pelo escárnio de Riobaldo. Outro exemplo:

Eu disse: – “É. Mas se o senhor se reengraçar com os soldados, o Governo lhe repraz e lhe premeia. O senhor é da política. Pois não é? Ô gente – deputado...” Ah, e feio ri; porque estava com vontade. Aí pensei que ele fosse logo querer o a gente se matar (ROSA, 2001, p. 351).

O risível corresponde a uma ironia de uma situação – a relação de Zé Bebelo com o governo e suas ambições políticas, já que ele pretendia ser deputado e, portanto, alguém “do governo”. Riobaldo percebe isso e se põe a rir, zombando dele, mesmo sabendo que afronta pode acabar em violência. É pertinente a alusão ao traço irônico feito por Hansen (2000, p. 189): “O efeito ilumina cruelmente, na luz negra de seu fundo escuríssimo, as Luzes, dissolvendo-as no humor, aniquilando-as na ironia feroz”.

A expressão do medo, como vimos, beira ao cômico. Riobaldo externa sua autoridade e amedronta seô Habão, ordenando-o que leve uma mensagem a Otacília:

E então foi que o seô Habão levantou a cara, aquietado – até mediante sorriso. De sorte que, para corrigir em siso a tranquilidade daquilo, eu determinei: – “O senhor vá logo, logo, de rota abatida... E de lá não quero nenhuma resposta...” – enquanto ri, de ver como ele me obedecia expresso, sem necessidade de caráter (ROSA, 2001, p. 459).

Nesse trecho, o medo causado por Riobaldo em seô Habão é a causa do riso. A obediência maquinal do comerciante é a causa da comicidade.

Riobaldo, sempre supersticioso, viaja com um adivinho porque acredita que isso traga boa sorte. Os demais, descrentes, riem dessa situação inusitada:

Pois, então, que viesse também o Borromeu, viesse. Mandei que montassem o dito num cavalo manso, que da banda da minha mão direita devia sempre de se emparelhar. Alguns riram. E, pelo que riram, de certo não sabiam – que um desses, viajando parceiro com a gente, adivinha a vinda das pragas que outros rogam, e vão defastando o mau poder delas; conforme aprendi dos antigos (ROSA, 2001, p. 462).

Riram da situação de um adivinho viajar com eles e também dessa ideia supersticiosa de Riobaldo. Riso para trocar de algo desvalorizado entre eles, cuja violência na verdade exigia armamento e destreza para o combate dos jagunços.

Noutra passagem, a suspensão do riso deveu-se ao fato de que diante de uma situação trágica não haveria espaço para produção do risível. Vejamos:

Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zuretados de fome – caça não achávamos – até que tombaram à bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. Diadorim não chegou a provar. Por quanto – juro ao senhor – enquanto estavam ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves! Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criatura de Deus, que nu por falta de roupa... Isto é, tanto não, pois ela mesma ainda estava vestida com uns trapos; mas o filho também escapulia assim pelos matos, por da cabeça prejudicado. Foi assombro. A mulher, fincada de joelhos, invocava. Algum disse: – “Agora, que está bem falecido, se come o que alma não é, modo de não morrermos todos...” Não se achou graça (ROSA, 2001, p. 70, grifos do autor).

Aqui certo tom de gracejo tornou-se inviável dada a gravidade da situação, que foi o fato de eles terem confundido um homem com um macaco e o comido. Segundo Propp (1992, p. 36), “o riso torna-se impossível quando percebemos no próximo um sofrimento verdadeiro. E se apesar disso alguém ri, sentimos indignação, esse riso atestaria a monstruosidade moral de quem ri”. Isso é notado por Riobaldo (“Não se achou graça”). Sempre segundo Propp (1992, p. 38), “O mais ridículo de todos os animais é o macaco: ele, mais que todos, lembra o homem.” Há, ademais, negação da comicidade numa situação a princípio cômica por causa, diria Bergson (2007), do comprometimento do espectador com o objeto do riso, ou seja, haveria sensibilidade. Ademais, conforme Utéza (1994), ter-se-ia uma espécie de antropofagia “forçada”:

Os sobreviventes experimentarão uma última provação, a da antropofagia involuntária: o homem-macaco abatido na saída do Liso, elo intermediário na evolução da espécie humana, mostra à sociedade que a fronteira passava por esses lugares. Guardiã do limiar no sentido inverso, sua função se inscreve em seu próprio nome, *José* – que Yahvé aumente um filho (Gênesis, XXX, 24) – *dos Alves*: entre os gênios do ar – do germânico *Alfi*: elfo. Saídos das regiões infernais do Liso, os jagunços comungam da humanidade reencontrada sob a espécie corporal de um louco do sertão. Comprendemos, então, a brincadeira de um dos ‘convivas’: ‘Agora que está bem falecido, se come o que alma não é, modo de não morrermos todos’ (UTÉZA, 1994, p. 90).

Por outro lado, à comicidade vê-se ligada a capacidade de revelar e de desfazer lógicas culturais – logo, mecanizadas – do pensamento sério, ou trivial. O caso dos irmãos que antes de matarem o próprio pai pedem perdão antecipado à Virgem Maria é ilustrativo disso:



Com Zé Bebelo, oi, o rumo das coisas nascia inconstante diferente, conforme cada vez. A papo: – “Co-ah! Por que foi que vocês enfeitaram premeditado as foices?” – ele interrogou. Os dois irmãos responderam que tinham executado aquilo em padroeiragem à Virgem, para a Nossa Senhora em adiantado reemitir o pecado que iam obrar, e obraram dito e feito. Tudo que Zé Bebelo se entesou sério, em pufo, empolo, mas sem rugas em testa, eu prestes vi que ele estava se rindo por de dentro (ROSA, 2001, p. 91).

A comicidade situacional materializa-se quando do enfeite de umas foices, que são usadas como arma, como adiantamento da remissão da culpa dos irmãos do assassinato do próprio pai. A ironia se dá pelo crime premeditado e pela premeditação do pedido de perdão à Virgem Maria. Então, conforme a interpretação de Riobaldo, Zé Bebelo “estava se rindo por de dentro”. Esse riso reveste-se de certo tom ambíguo, posto que Zé Bebelo poderia estar rindo tanto por causa do reconhecimento da fé daqueles dois como também da ousadia premeditada deles. Conforme Paz (1984, p. 125): “A tragicomédia modernista é feita do diálogo entre o corpo e a morte, a analogia e a ironia.” Ainda nesse tocante do relativismo é atinente a observação de Hansen (2007, p. 37):

Na correlação, o autor produz o atrito das retóricas das matérias, traduzindo-as umas pelas outras como suspensão do sentido que têm nos usos onde foram selecionadas. Com a operação, avalia a representação montada com elas como negação, duplicidade, ironia, paródia e humor resultantes da relativização e esvaziamento de suas primeiras significações.

A desconstrução de uma lógica cultural, imersa em superstições, pela via do riso é notória no enredo. Analisemos:

Diadorim-dirá o senhor: então, eu não notei viciice no modo dele me falar, me olhar, me querer-bem? Não, que não – fio e digo. Há-de-o, outras coisas... O senhor duvida? Ara, mitilhas, o senhor é pessoa feliz, vou me rir... Era que ele gostava de mim com a alma; me entende? (ROSA, 2001, p. 174).

O riso aparece aí associado à desconstrução de uma situação estranha: o afeto entre Diadorim e Riobaldo sendo recepcionado (contada a estória) pelo interlocutor. Emerge daí uma afirmação de masculinidade de Riobaldo.

Neste excerto, uma provocação pode estar travestida de riso. Vejamos:

– “Mano Velho, me compra o que eu sonhei hoje? ” Divertindo, também, para o ar dei resposta: – “Só se for com dinheiro da mãe do jacaré...” Todos riram. De mim não riram. O Fulorêncio riu também, mas riso de velho. Cá pensei, silencioso, silenciosinho: “Um dia um de nós dois agora tem de comer o outro...” (ROSA, 2001, p. 176).

O riso se associa a um momento de provocação: há, pois, não um alívio de tensão, mas a criação de uma tensão, já que se fez a troça e se ganhou um inimigo. Interessante notar que, apesar de terem rido da resposta (“Só se for com dinheiro da mãe do jacaré...”, o que aponta para a condição de escassez de recursos), de Riobaldo não riram e que havia entre eles um “riso de velho”, portanto há distinção de tipos de risos. Ironicamente, por fim, Riobaldo conclui que no futuro eles poderiam ser inimigos entre si por causa da vida jagunça. Como num desafio, a resposta dele “ganha” o embate.

A propriedade de coesão grupal do riso é vista também na narrativa como que um ritual. Segundo Propp (1992, p. 164-165), ao riso caberia a função ritualística, isto é, haveria no risível a capacidade de emergir forças vitais: “As procissões fálicas da Antiguidade despertavam o riso e a alegria gerais, e este riso, com tudo aquilo que ele suscita e que a ele está ligado, devia influenciar a colheita.” No caso da jagunçagem, o riso traria “empenho de combate”: “Mas os companheiros por conta à-toa riam, não acrescentavam cangalha aos pesares. Mesmo, quando se sobrecarregava um rir, os que estavam mais longe mandavam saber o porquê, ou gritavam por perguntar, em empenho de combate” (ROSA, 2001, p. 369).

Com a imitação do comportamento desengonçado e maquinal de Zé Bebelo, Riobaldo consegue arrancar alguns risos dos jagunços. Leiamos: “Mas, o que eu pelejava era para afetar, por imitação de troça, os sestros de Zé Bebelo. E eles, os companheiros, não me entendiam. Tanto, que foi só entenderem, e logo pegaram a rir. Aí riam, de miséria melhorada” (ROSA, 2001, p. 441).

A imitação de certos aspectos de alguém é uma maneira paródica de provocar o riso. Riobaldo “por imitação de troça” diverte os companheiros jagunços. Curioso notar que o narrador chama esse riso de “miséria melhorada”, o que reforça ainda mais o caráter cômico da situação. Rir como se não houvesse problemas, suscitando certa distensão e melhorando a situação. Sobre esse trecho, Bolle (2004, p. 179-180) assinala:

[...] Riobaldo, sensível à discrepância entre discurso e ação, tinha ironizado o palavreado do seu antecessor [...] Ora, o que Riobaldo criticou em Zé Bebelô, ele próprio acaba praticando: remediar a miséria através da retórica. ” [...] “Ou seja: a retórica da simulação é usada para fazer com que o sistema jagunço apareça como instrumento por excelência para resolver os problemas sociais.

Há trechos em que se entrecruzam o riso, o chiste e a comicidade. Observemos:

– “Certo de que, nesta vida? Pois eu nem costume nunca xingar ninguém de filho daquela ou dessa, por receio de que seja mesmo verdade...” Assim a eles eu disse. Tanto enquanto riam, apreciando me ouvir, eu contei a estória de um rapaz enlouquecido devagar, nos Aiáís, não longezinho da Vereda-da-Aldeia: o qual não queria adormecer, por um súbito medo que nele deu, de que de alguma noite pudesse não saber mais como se acordar outra vez, e no inteiro de seu sono restasse preso (ROSA, 2001, p. 441).

No início do trecho há um chiste (“xingar ninguém de filho daquela ou dessa...”). A postura de Riobaldo (chistosa) é cômica e a estória do louco que não queria dormir com medo de ficar preso no sono que ele conta também o é.

A analogia com o temário sacro-religioso é relatada pelo narrador num viés risível. Esse tipo de comparação é revelador da condição de constante labuta da vida sertaneja crivada pela jagunçagem: “Agora, era que eu me espiritava só para arrelias e inconveniências. E, aí, quando uns estavam querendo tirar oração, por ser dia de domingo, não estive que não falasse: – ‘Reza é começo de quaresma...’ Os que riram, riram” (ROSA, 2001, p. 443). A comicidade se estabelece por meio da associação da situação deles com o período sacro no qual se revive os 40 dias de Jesus antes da Ressureição, ou seja, de muito sofrimento e de muita provação antes da glória final, parodicamente a Ressureição. Nota-se também a troça de Riobaldo depois do suposto pacto demoníaco.

Mudanças repentinas de comportamento também são avaliadas pela ótica jagunça. Depois que Riobaldo faz o pacto satânico fica sugerido que os cavalos e os companheiros dele perceberam a mudança:

O que é que cavalo sabe? Uns deles rinchavam de medo; cavalo sempre relincha exagerado. Ardido aquele nitrinte riso fininho, e, como não podiam se escapulir para longe, que uns suavam, e já escumavam e retremiam, que com as orelhas apontavam. Assim ficaram, mas murchando e obedecendo, quando, com uma raiva tão repentina, eu pulei para o meio deles: - “Barzabu! Aquieta, cambada!” – que eu gritei. Me

avaliaram. Mesmo pus a mão no lombo dum, que emagreceu à vista, encurtando e baixando a cabeça, arrufava a crina, conforme terminou o bufo de bufor. Notei que os companheiros reparavam a estranhez daquilo, dos cavalos e as minhas maneiras. Só que se riam, formados no costume de jagunços, que é de frouxas essas levandades (ROSA, 2001, p. 446).

A atitude de Riobaldo querendo apaziguar o cavalo pareceu para os demais como desnecessária, já que jagunço não deveria temer esse comportamento do animal; daí o riso. Esse momento ocorre depois do suposto pacto com o diabo e demonstra uma mudança de comportamento de Riobaldo percebido por todos. O riso dos companheiros jagunços é de menosprezo a essa atitude supersticiosa. Para Propp (1992, p. 59, grifo do autor) que chama de ridículo aquilo que faz rir, “toda *particularidade* ou *estranheza* que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula.” Ademais, Riobaldo sente a vaidade de ser observado enfrentando o cavalo, o que não suscita uma cena engraçada: “A primeira coisa, que um para ser alto nesta vida tem de aprender, é topar firme as invejas dos outros restantes... Me rejo, me calejo! Só por causa daquele cavalo, até, eu fui ficando mais e mais, enfrentava. Não me riram” (ROSA, 2001, p. 447). A ausência do riso notada por Riobaldo pode ser entendida como reflexo do respeito que os outros tinham para com ele. Nesse caso, parte-se do pressuposto que o riso é o compartilhamento de um sentimento de coesão de grupo, conforme Bergson (2007).

Outra comparação engraçada na obra aparece quando Riobaldo vai se encontrar com prostitutas. O narrador assinala o riso decorrente disso:

Amanheceu claro. Mas Maria-da-Luz não era logrã, isso conheci, no ver como ela olhou para o Felisberto, com modos mimosos. Quem sabe ele havia de gostar de ficar para sempre permanecido ali? Perguntei. O Felisberto se riu, tão incerto feliz, que eu logo vi que tinha justo pensado. E elas, demais. – “Deixa o moço, que nós prometemos. Tomamos bom cuidado nele, e tudo, regalado sustento. Que de nada ele há-de nunca sentir falta!” Tanto elas disseram, que tudo transformavam. Mulheres. E o Felisberto ia permanecer, a siso, arrecadado na sujeição desses deleites; podia ter um remédio de fim de vida melhor? Em tal, abracei o companheiro, e abracei as duas, dando para sempre a minha despedida e fazendo mostra de falar de farto. Mulheres sagazes! Até mesmo que, nas horas vagas, no lambarar, as duas viviam amigadas, uma com a outra – se soube. O que, quando eu já ia saindo, acharam de me dizer? Isto: – “Mas, você já vai, mesmo, nego? Visita-de-médico?...” Como não pude soffrear meu rir (ROSA, 2001, p.545).

A comparação da rápida visita de Riobaldo a um prostíbulo com a de um médico suscita o risível, que se associa aos desejos sexuais e revelam comportamentos daquele povo. Conforme Possenti (2010, p. 12), “só há piadas, isto é, a humanidade só faz piadas (chistes, anedotas, caricaturas, humor em geral) sobre temas controversos, ou seja, temas sobre os quais há uma razoável pletora de discursos, cada um deles enfocando o tema de um ângulo ou posição diferente (o que gera a controvérsia).”

Além disso, há o riso de confirmação quando Riobaldo indaga a Felisberto se ele gostaria de ficar ali. Com efeito, passagens similares emergem na narrativa imbuídas de tom jocoso para evidenciar temas “tabus” para a sociedade.

A fraqueza, a depender da circunstância, juntamente com a imposição de obrigações pelo sistema jagunço, pode suscitar o riso. Vejamos:

Agora, agora, sim, meus homens estavam em ponto de fogo. Melhor mesmo não irem dormir, antes de forte sono, por se evitar espertina de criatura sozinha, em espera de possível má morte. Tive pena deles? Disse isto, o senhor podia se rir de mim, declarável. Ninguém nunca foi jagunço obrigado (ROSA, 2001, p. 591).

A Riobaldo, já como líder dos jagunços, não cabia demonstrar pena de seus companheiros, tampouco medo. A situação, pois, seria risível para o interlocutor se houvesse a evidência de fraqueza.

O riso também pode dizer respeito à boa sensação de reconhecimento:

Me olhou, me disse: – “Folgo. Senhor estar bom? Folgo...” E eu gostei daquela saudação. Sempre gosto de tornar a encontrar em paz qualquer velha conhecida – consoante a pessoa se ri, a gente se acha de voltar aos passados, mas parece que escolhidas só as peripécias avaliáveis, as que agradáveis foram (ROSA, 2001, p.87).

Esse reconhecimento ou rememorar, isto é, quando a “pessoa se ri”, é um retorno momentâneo ao passado, que traz à tona pessoas ou situações agradáveis. O riso estaria, pois, sendo considerado em seu aspecto psicológico de prazer, do retorno ao familiar. Isso pode ser explicado pela lógica da economia de energia psíquica: “A redescoberta do que é familiar é gratificante e mais uma vez não nos é difícil reconhecer esse prazer como prazer obtido pela

economia, relacionando-o à economia na despesa psíquica” (FREUD, 1977, p. 143). As inferências freudianas acerca do riso implicam sua concepção como algo resultante do “descarte de nossa atenção consciente” (FREUD, 1977, p. 178). Trata-se, assim, da descarga da energia represada pelo pensamento sério.

Em outra passagem, Riobaldo evidencia o tom cômico de um estrangeiro tentando falar a língua que não a sua: “Mais me disse: – ‘Sei senhor homem valente, muito valente... Eu precisar de homem valente assim, viajar meu, quinze dias, sertão agora aqui muito atrapalhado, gente braba, tudo...’ Destampeí, ri que ri, de ouvir” (ROSA, 2001, p. 87). A maneira truncada de se falar seria a fonte do risível, além de o fato de um estrangeiro ter ido buscar proteção de um jagunço. Para Propp (1992, p. 62), os estrangeiros “parecem cômicos apenas quando se destacam e se diferenciam por suas estranhezas daqueles do lugar para onde vieram.” Além disso, outra leitura pode dar a entender que, na verdade, havia perigo mesmo era na época de jagunço vivenciada por Riobaldo e, portanto, anterior a esse acontecimento, donde pode-se concluir um riso de rebaixamento.

A maneira desengonçada de expressar-se suscita o risível. A linguagem torna-se cômica. Vejamos outro exemplo disso quando da discussão acerca do que fazer com Zé Bebelo, preso por Joca Ramiro:

– “Tomém pego licença, sós chefes. Em que pior não veja, destorcendo meu desatino. É-que, é-que... Que eu acho que seja melhor, em antes de se remitir ou de se cumprir esse homem, pois bem: indagar de fazer ele dizer ond’ê que estão a fortuna dele, em cobre... A mó que se diz – que ele possederá o bom dinheiro, em quantia, amoitado por aí... É só, por mim, é só, com vosso perdão... Com vosso perdão...” Riram, uns; por que é que riram? – rissem (ROSA, 2001, p. 289).

O desajustamento linguístico da personagem Dosmo ao fazer a sugestão de se buscar a fortuna do custodiado (Zé Bebelo) desemboca num riso, resultado do caráter de suscitado bufão. Conforme Bakhtin (2010, p.7): “Os bufões e os bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média.” O julgamento de Zé Bebelo é um elemento-chave na narrativa e confere ares de sofisticação à vida jagunça. A sua condenação acaba implicando a pena de expulsão do estado, obrigando-o a exilar-se em Goiás. O aspecto engraçado é decorrente de certa demonstração de receio em morrer. Analisemos: “– ‘Tenho uns parentes meus em Goiás...’ – Zé Bebelo falou, avindado de repente. E falou quando não se aguardava, e

também assim com tanta vontade de falar, que alguns muito se riram. Eu não ri” (ROSA, 2001, p. 292).

Com efeito, o suspense evocado pelo processo de julgamento e a percepção de certo desespero de Zé Bebelo podem ser apontados como motivos do riso. Contudo, pelo envolvimento que Riobaldo tinha com aquele jagunço a graça da circunstância fica ameaçada – há, portanto, diferentes perspectivas acerca do mesmo objeto: a de Riobaldo e a dos demais – , o que confirma a tese de Bergson (2007) sobre o distanciamento – logo, *insensibilidade* do espectador – necessário para achar um objeto risível.

A coesão grupal promovida pelo riso é latente no último trecho risível da narrativa. Riobaldo ri dele mesmo e de Zé Bebelo, transparecendo uma concórdia entre ambos:

Porque ele, para se viver, carecia daquela bazófia, forte mestreava. Como logo me pregou: – “Há-te! Acabou com o Hermógenes? A bem. Tu foi o meu discípulo... Foi não foi? ” Deixei: ele dizer, como essas glórias não me invocavam. Mas, então, ele não me entendendo, esbarrou e se pôs. Cujo: – “A bom, eu não te ensinei; mas bem te aprendi a saber certa a vida...” Eu ri, de nós dois (ROSA, 2001, p. 622).

O riso aparece aqui como que desfazendo possíveis tensões e assinalando a capacidade de afirmação de uma identidade compartilhada. Zé Bebelo, como sempre, quer mostrar os vínculos e sua superioridade (liderança) a Riobaldo, embora este não tenha se sensibilizado com isso, mediante uma suposta hierarquia entre eles. A ironia é que Riobaldo é quem fora mestre daquele, porque fora professor de Zé Bebelo, (o mestre que é discípulo e o discípulo que também é mestre), quando lhe dava lições. Já a figura de Hermógenes, sempre conforme Hansen (2000), pode significar “o ‘herméneus’ e o ‘interprete’ e o ‘filho de Hermes’ – e também o mensageiro e o ladrão e o mentiroso e o pactário e o barganhador” (HANSEN, 2000, p. 144).

## 2.2 GRAÇA RÚSTICA: O GROTESCO CÔMICO

O grotesco aqui entendido como procedimento cômico também aparece em *GS:V* e merece atenção por se tratar de um recurso que revela nuances da mentalidade dos jagunços. Vejamos um exemplo em que o riso de um trauma pode ser entendido como grotesco:

Olhe: légua e outra, daqui, vereda abaixo, tigre canguçu estragou e arruinou a perna do Sizino Ló, um que foi desse rio de São Francisco, foguista de vapor; depois cá herdou uns alqueires. Comprou-se para ele, então, uma boa perna-de-pau. Mas, assim, talvez por se ter sacolejado um pouco do juízo, ele nunca mais quer sair de casa, nem se levanta quase do catre, vive repetindo e dizendo: – “Ai, quem tem dois tem um, quem tem um não tem nenhum...” Todo o mundo ri (ROSA, 2001, p. 233).

Nesse caso, vê-se o cômico situacional no qual o objeto do riso é um homem com perna de pau que age como se não tivesse nenhuma das pernas. Ademais, ele o faz ironizando com um dito popular (“quem tem dois tem um...”). O cômico também pode ser visto como percepção dos outros para com a situação de Sizino Ló. A condição mental que teria sido alterada pelo trauma da perda fica evidenciada pelo riso, já que o medo de perder a outra perna o faz agir como se não tivesse nenhuma.

Noutro trecho, uma fisionomia cômica, que é o que se entrevê a seguir, ao apontar para o fingimento da coragem:

Abrenunciei. – “Arrenego!” – eu disse. – “Deveras? Então, mano-velho, pois tu não quer?” – o Simão, em gracejo, me perguntou. Me fez careta; e – acredite o senhor: ele, que exercia lâmina nos do outro, ele não possuía, próprio, dente mais nenhum nas gengivas – conforme aquela vermelha boca banguela toda abriu e me mostrou. Repontei: – “Eu acho que, para se ser valente, não carece de figurativos...” (ROSA, 2001, p. 181).

A situação é grotesca; tem-se um diálogo em que se caricaturiza uma personagem. Trata-se do primeiro contato de Riobaldo com o grupo de Hermógenes. O modo de descrever o sorriso dele (que não é sorriso porque faltam dentes) evoca também o grotesco como cômico. A esse respeito vejamos como os estudiosos compreendem o papel do grotesco. Para Propp (1992, p. 92), “O grotesco é cômico quando, como tudo o que é cômico, encobre o princípio espiritual e revela os defeitos. Ele se torna terrível quando o princípio espiritual se anula no homem.” Já para Bakhtin (2010, p. 17): “O traço marcante do realismo grotesco é o



*rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.” Kayser (2009, p. 40), por sua vez, considera que o “[...] horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.” Pode-se inferir que o grotesco, entendido aqui como procedimento cômico, revela defeitos ou rebaixamentos, além da relação que evidencia do estabelecimento dos elos entre os indivíduos – os jagunços – e o meio – o sertão com suas implicações políticas, culturais, econômicas e sociais.

Mais adiante na narrativa, o encontro com os catrumanos também é marcado pelo espanto de Riobaldo com aquele povo em condições de vida paupérrimas e aspectos físicos peculiares:

E enfim os companheiros apontaram em vinda, e subiram a primeira ladeira, aquele tropeado de guerreiros, em tão grande número numeroso. Quase eu queria me rir, do susto então dos catrumanos. Mas foi não, porque eles não se aluíram do ponto onde estavam, só que olhavam para o chão, calados, acho que porque essa é a forma de declararem seus espantos (ROSA, 2001, p. 401).

O risível associa-se com o diferente, isto é, aquilo que destoa de certo padrão conhecido, além da confirmação de superioridade, torna-se cômico. Para Kayser (2009, p. 159, grifo do autor), “*o grotesco é um mundo alheado* (tornado estranho)”. Nesse caso específico, a situação cômica e quase risível para Riobaldo (“Quase eu queria me rir...”) do susto dos catrumanos parece retomar a discussão aristotélica acerca do conceito de comicidade como derivada do feio que aqui se tinge de grotesco<sup>26</sup>:

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor (ARISTÓTELES, 2008, p. 23-24).

---

<sup>26</sup> Consoante Propp (1992, p. 92): “O grotesco é a forma de comicidade preferida pela arte popular desde a Antiguidade. As máscaras da comédia antiga são grotescas”.

Mais uma vez vem à tona a concepção bergsoniana de comicidade de riso repressor. Além disso, mais uma vez há o grotesco cômico. Para Galvão (1986, p. 58), o “[...] quadro fantasmagórico e tremendo mostra a plebe rural desencadeada, monstro coletivo que avança para tomar tudo o que lhe foi negado por séculos de miséria e opressão.” Em *As formas do falso* Walnice Nogueira Galvão desenvolve um estudo da ambiguidade<sup>27</sup> estrutural em *GS:V*, o que já havia sugerido Antonio Candido em *O Homem dos Aversos*. Para Galvão (1986), a narrativa estaria, portanto, mesclada por essa ambiguidade. Esse estudo possui a tônica da sociologia, apontando aspectos da vida de jagunço, bem como há também uma análise literária do enredo decorrente dessa perspectiva sociológica.

Segundo Propp (1992, p. 92, grifo do autor), o grotesco “[...] é possível apenas na arte e impossível na vida. Sua condição *sine qua non* é uma certa relação estética com os horrores representados”. Mais adiante, ainda sobre os catrumanos:

Como que o senhor visse os catrumanos rir! O da foice tornou a apanhar a foice, o no jegue ficou segurando o chapéu em respeito, o velho beobobo sumiu seu dobrão de prata em alguma algibeira. A mais eles todos riram, as tantas grandes bocas, e não tinham quase nenhum dente. Riam, sem motivo justo, agora mas para nos agradar (ROSA, 2001, p. 403).

O riso nessa cena dos catrumanos confirma o vínculo grupal. Há, ademais, nesse trecho uma representação do riso: eles riam, porque eram desdentados; donde advém um riso sem agressividade. O que retoma a concepção aristotélica da comicidade como deformidade que não suscita dor (ARISTÓTELES, 2008, p. 23-24). Nessa esteira, a perspectiva bakhtiniana aponta para a possibilidade de abertura de outras possibilidades da compreensão da realidade pela via do grotesco<sup>28</sup>:

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa

<sup>27</sup> “A ambiguidade, princípio organizador deste romance, atravessa todos os seus níveis; tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são. Como, todavia, esses pares não chegam a constituir-se em opostos, antes vivenciando-os o sujeito alternadamente sem que a tensão entre eles engendre o novo, não se pode falar em contradição mas apenas em ambiguidade” (GALVÃO, 1986, p. 13).

<sup>28</sup> Bakhtin observa: “O aspecto essencial do grotesco é a deformidade” (BAKHTIN, 2010, p. 38).

‘carnavalização’ da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico (BAKHTIN, 2010, p. 43).

Ainda no encontro com os catrumanos, é relevante para nossa análise o entendimento sobre o riso que Riobaldo passa a ter a partir desse momento. Vejamos:

Rir, o que se ria. De mesmo com as penúrias e descômodos, a gente carecia de achar os ases naquele povo de sujeitos, que viviam só por paciência de remendar coisas que nem conheciam. As criaturas. Mas eu não ri. Ah, daí, não ri honesto nunca mais, em minha vida (ROSA, 2001, p. 404).

Verifica-se aí uma reflexão sobre o limite ético do riso; parece que ele reconhece o caráter de rebaixamento do riso<sup>29</sup>. No excerto, rir significa zombar da situação de miséria dos catrumanos. A respeito desse encontro, Galvão (1986, p. 67) assevera:

Em bela página, que suponho única no romance brasileiro, Guimarães Rosa constrói uma visão apocalíptica com as virtualidades da miséria. Partindo do contato com os catrumanos, estágio mais baixo de vida humana que os jagunços encontram, mesmo num meio onde predominam os ‘mínimos vitais’, Riobaldo começa a refletir sobre o ponto a que poderia chegar o miserável se a ordem das coisas fosse rompida. Diz então: ‘De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo’ (GSV, 367). Intui que a miséria excessiva está aquém de qualquer possibilidade de convivência, de qualquer padrão moral, de qualquer romantização: ela é feia, suja e perigosa. Sente a ânsia do miserável pela posse, pelo gozo imediato, mesmo ao preço da destruição total.

A força do rebaixamento do risível pareceu inadequada para a triste e perigosa realidade vislumbrada. A questão da marginalização e das péssimas condições de vidas que ainda eram piores do que as dos jagunços fica evidenciada pelo viés cômico. Ter-se-ia aí, segundo Minois (2003), um riso grotesco que

surge de uma reação de medo diante da realidade que por momentos se deforma, perde sua estrutura racional, tranquilizadora, tornando-se monstruosa. [...] O grotesco surge,

---

<sup>29</sup> Para Kayser (2009, p. 161, grifo do autor): “a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.”

em geral, na sequência das agitações políticas e sociais que inverteram a ordem ‘natural’ das coisas e que nos levam a ter um olhar novo sobre o mundo: este se desestrutura, decompõe-se; seus elementos fundem-se uns nos outros, recompõem-se de forma monstruosa e ridícula. Diante desse mundo instável, incerto, desconcertante, o espírito hesita e, se se decide pelo riso, é um riso seco, quase sem alegria (MINOIS, 2003, p. 94).

Já conforme Hansen (2000, p. 163), verifica-se nesse episódio dos catrumanos uma “Paródia da Lei, o efeito é de farsa, em cujo cômico se lê também o tema da cegueira do poder...”. À época da jagunçagem, Riobaldo pensava de um jeito; depois, já pensa de outra forma: “Vejo que o senhor não riu, mesmo em tendo vontade. Também tive. Ah, hoje, ah – tomara eu ter! Rir, antes da hora, engasga. E eu me enviava pelo sério” (ROSA, 2001, p. 426). Vê-se uma reflexão sobre o cômico e o sério atrelados a momentos da vida de Riobaldo. Isso significa dizer que ele está preocupado, angustiado em saber que pode ter vendido sua alma ao demônio e rir seria superar tudo isso. Assim, Bakhtin (2010, p. 76) sintetiza essa confluência da seriedade com o risível: “O riso da Idade Média visa o mesmo objeto que a seriedade.”

Interessante observar que na interlocução Riobaldo-doutor fica sugerido que ambos possuíam um bom humor, o que reforçaria a negação do demônio pretendida por Riobaldo. A esse respeito, é pertinente a observação que Hansen (2000) faz sobre o papel do “outro” como uma espécie de síntese acerca da ficção de Rosa:

Os textos de Rosa – e principalmente *GS:V* – são ‘revolucionários’/‘reacionários’ porque neles a enunciação se faz como designação alegorizante de um outro cultural, sem voz e sem imagem, fazendo recurso constante ao paradoxo e a seus efeitos paródicos de humor e ironia, a uma dissolução da forma e supervalorização da imagem, ao mito como teatralização de sínteses do tempo e a uma intensa afirmação do futuro (HANSEN, 2000, p. 31).

Essa discussão de Hansen (2000), que chama a atenção para a linguagem, é reiterada por Coutinho (2013, p. 75, grifo nosso):

Essa arte configura-se como verdadeiramente revolucionária no sentido de que ‘nega à ordem estabelecida o léxico que esta instituíra e lhe opõe a linguagem do alarme, da renovação, a desordem e o *humor*. A linguagem, em suma, da ambiguidade: da pluralidade de significados, da constelação de alusões: da abertura.’

Por fim, ambos teóricos supracitados apontam o humor como elemento estruturante na prosa rosiana, o que permite inferir a relevância dada por Rosa à comicidade intercalada à sua narrativa.

## 2.3 O RISO DO SISO: CAUSOS CÔMICOS

Em paralelo ao eixo central narrado por Riobaldo, existem diversos pequenos contos intercalando a obra. Essas narrativas curtas – também chamadas de *causos* – possuem caráter exemplificativo, isto é, ilustram a problemática da preocupação com o sobrenatural e as implicações sociais decorrentes disso. Logo, valer-se de estruturas cômicas para veicular “causos” significativos para a cultura sertaneja parece ser um recurso do qual o autor de valeu. A esse respeito Abel (2002) aponta:

Porque, na verdade, não são contos independentes, são, sim, recontos, narrações incrustadas no romance, para clarificar mais e mais as ações e pensamentos de Riobaldo. Esses recontos, podemos denominá-los de ‘pausa’ do discurso narrativo, porque são uma modalidade de suspensão do tempo da história. Riobaldo interrompe momentaneamente a narração, colocando os ‘causos’ que se articulam dentro da própria ideologia do texto. A utilização dos ‘causos’ tem em si um processo de pausar o desenvolvimento da narração, pois, assim fazendo, prolonga a duração e o interesse no processo narrativo (ABEL, 2002, p. 333).

Assim, aspectos cômicos se incrustam na narrativa<sup>30</sup> juntamente com essas pequenas histórias ilustrativas da lógica da esperteza, do engano, da superstição que se correlacionam com a narrativa central<sup>31</sup>. Vejamos um exemplo disso:

Um José Misuso uma vez estava ensinando a um Etelvininho, a troco de quarenta mil-réis, como é que se faz a arte de um inimigo ter de errar o tiro que é destinado na gente. Do que deu o preceito: - “... Só o sangue-frio de fé é que se carece – pra, na horinha, se encarar o outro, e um grito pensar, somente: Tu erra esse tiro, tu erra, tu erra, a bala sai vindo de lado, não acerta em mim, tu erra, tu erra, filho de uma cã!...” Assim ele ensinou ao Etelvininho, o Misuso. Mas, aí, o Etelvininho reclamou: - “Ara, pois, se é só isso, só issozinho, pois então eu já sabia, mesmo por mim, sem ninguém me ensinar – já fiz, executei assim, umas muitas vezes...” - “E fez igualzinho, conforme o que eu defini?” – indagou o José Misuso, duvidando. - “Igualzinho justo. Só que, no fim, eu pensava insultado era: ... seu filho duma cuia!...” – o Etelvininho respondeu. - “Ah, pois então” – o José Misuso cortou a questão - “... pois então basta que tu me pague só uns vinte mil-réis...” A gente muito rimos todos (ROSA, 2001, p. 450).

<sup>30</sup> Ao analisar o causo de Maria Mutema, Galvão (1986, p. 13) conclui: “Nas linhas mais gerais tem-se o conto no meio do romance, assim como o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus. ”

<sup>31</sup> Em entrevista a Günter Lorenz (2009, p. 39) G. Rosa afirma: “Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclo de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. ”

A quebra de expectativa com um final surpreendente de uma pequena história assemelha-se a um chiste que suscita um riso, quando não uma gargalhada. A esperteza de José Misuso em querer ensinar uma técnica de desvencilhar de balas, quando na verdade ele queria enganar Etelvininho, é a estrutura cômica. Note-se que, ainda, o esperto sai em vantagem: “pois então basta que tu me pague só uns vinte mil-réis...” (ROSA, 2001, p. 450). Tanto as personagens quanto o leitor se veem diante de uma cena permeada de graça e de desafogo de tensões.

Há a inserção de pequenos “causos” ilustrativos da discussão sobre a natureza do mal antes de Riobaldo começar a narrativa propriamente dita. Veja-se esta que suscita certo aspecto cômico:

Mire veja: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, vizinho daqui mais seis léguas, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sidos bons, de bem. Eles têm um filho duns dez anos, chamado Valtei – nome moderno, é o que o povo daqui agora apreceia, o senhor sabe. Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiou nele, feito mostrou o que é: pedido madraço, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza. Em qual que judia, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma crioula bentabêbada dormindo, arranhou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco. – “Eu gosto de matar...” – uma ocasião ele pequenino me disse. Abriu em mim um susto; porque: passarinho que se debruça – o vôo já está pronto! Pois, o senhor vigie: o pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, dão nele, de miséria e mastro – botam o menino sem comer, amarram em árvores no terreiro, ele nu nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura. A gente sabe, espia, fica gasturado. O menino já rebaixou de magreza, os olhos entrando, carinha de ossos, encaveirada, e entisicou, o tempo todo tosse, tossura da que puxa secos peitos. Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom. Acho que esse menino não dura, já está no blimbilim, não chega para a quaresma que vem... Uê-uê, então?! Não sendo como compadre meu Quelemém quer, que explicação é que o senhor dava? Aquele menino tinha sido homem. Devia, em balanço, terríveis perversidades. Alma dele estava no breu. Mostrava. E, agora, pagava. Ah, mas, acontece, quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho... Ave, vi de tudo, neste mundo! Já vi até cavalo com soluço... – o que é a coisa mais custosa que há (ROSA, 2001, p. 29-30).

Em contraponto com a gravidade da narrativa tem-se aqui um alívio de tensão, que suscita certo tom cômico. Ora, Valtêi, filho de Pedro Pindó, era um menino mau que estava sendo cotidianamente punido pelos pais, que, por sua vez, já estavam habituados a fazer isso e

inclusive sentindo prazer. Esse sadismo dos pais para com o filho desperta pena do menino endiabrado. A imagem<sup>32</sup> do cavalo que soluça quebra essa tensão, trazendo certo alívio para o leitor, que é redimensionado a um estágio de calma para seguir com a leitura.

Com efeito, nesse episódio observa-se uma discussão em torno da problemática do mal absoluto também destacada por Utéza (1994):

De nossa parte, notamos que, se a relação com os casos do Aleixo, que assassinou gratuitamente um pobre cego, de Pedro Pindó que infligia maus-tratos ao jovem Valtê para seu próprio bem, e do ignóbil policial Jazevedão, cuja ação contribuiu para eliminar os bandos armados, se impõe de imediato, esta relação nos conduz além da simples conclusão de que o mal absoluto não existe: não esqueçamos que, evocando os diversos exemplos, o narrador aproveitava para introduzir, por meio de Quelemém e do kardecismo, a questão do carma e da reencarnação (UTÉZA, 1994, p. 136).

Mas, sem dúvida, o pequeno conto de dr. Hilário é um dos mais significativos para nosso estudo e para a reafirmação de nossa tese, a introdução de passagens anedóticas que se entrecruzam com o eixo principal do enredo (o pacto demoníaco e suas implicações). Fruto do engano e do jogo da troca de lugares das personagens, a comicidade pulula nesse trecho. Vejamos, pois, depois da leitura o que se pode inferir dela:

Ao que, numa tarde, seo Ornelas – segundo seu contar – proseava nas entradas da cidade, em roda com o dr. Hilário mais outros dois ou três senhores, e o soldado ordenança, que à paisana estava. De repente, veio vindo um homem, viajor. Um capiau a pé, sem assinalamento nenhum, e que tinha um pau comprido num ombro: com um saco quase vazio pendurado da ponta do pau. - “... Semelhasse que esse homem devia de estar chegando da Queimada Grande, ou da Sambaíba. Nele não se via fama de crime nem vontade de proezas. Sendo que mesmo a miseriazinha dele era trivial no bem-composta...” Seo Ornelas departia pouco em descrições: - “... Aí, pois, apareceu aquele homenzém, com o saco mal-cheio estabelecido na ponta do pau, do ombro, e se aproximou para os da roda, suplicou informação: – O qual é que é, aqui, mó que pergunte, por osséquio, o senhor doutor delegado?-ele extorquiou. Mas, antes que um outro desse resposta, o dr. Hilário mesmo indicou um Aduarte Antoniano, que estava lá – o sujeito mau, agarrado na ganância e falado de ser muito traiçoeiro. – O doutor é este, amigo... – o dr. Hilário, para se rir, falsificou. Apre, ei – e nisso já o homem, com insensata rapidez, desempechou o pau do saco, e desceu o dito na cabeça do Aduarte Antoniano – que nem fizesse questão de aleijar ou matar... A trapalhada: o homenzinho logo sojigado preso, e o Aduarte Antoniano socorrido, com o melhor e

<sup>32</sup> Hansen (2007, p. 30) afirma: “O efeito imaginário das imagens – por exemplo, a maneira não-reflexiva como os personagens vivem a experiência de seu mundo – depende totalmente dos procedimentos técnicos aplicados poeticamente para inventá-lo – seleção de matérias sociais, correlação e estilização das matérias nos enunciados, invenção vocabular, motivação dos nomes, enunciação paradoxal, deformações de significados, produção de fundo indeterminado, metaforização platonizante do fundo, composição de correspondências musicais, negação, ironia, paródia, etc.”



sangue num quebrado na cabeça, mas sem a gravidade maior. Ante o que, o dr. Hilário, apreciador dos exemplos, só me disse: – Pouco se vive, e muito se vê... Reperguntei qual era o mote. – Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém... – o dr. Hilário completou. Acho que esta foi uma das passagens mais instrutivas e divertidas que em até hoje eu presenciei...” (ROSA, 2001, p. 476).

A comicidade em *GS:V* atravessa a narrativa com “causos”, isto é, estórias que se intercalam à tensão das batalhas dos jagunços<sup>33</sup>. Nesse trecho, há a comicidade de situação suscitada pelo engano de se tomar uma pessoa por outra. Consoante Propp (1992, p. 102): “Fazer alguém de bobo é o principal procedimento da sátira folclórica.” Ademais, o nome dr. Hilário já denuncia o gracejo que se narrará. Nas palavras de Utéza (1994):

O andarilho se introduz na conversa e agride sem motivo declarado aquele que Hilário aponta como chefe da polícia local e que não o é... O efeito cômico, resultante da aparente brincadeira de Hilário, não pode deixar esquecer que tipo de homem era o Aduarte Antoniano que recebeu do mendigo a descarga de furor, acreditando estar batendo no delegado... [...] Este zé-ninguém é, com certeza, duplamente culpado aos olhos da justiça dos homens: bateu num inocente que não lhe havia feito nenhum mal e, ainda mais, queria era pegar o representante da lei e da ordem! Subversão, Excelência! Onde iríamos parar se os loucos pudessem pôr em causa as noções de Bem e de Mal tão bem definidas em lei! Vamos rir de tudo isto, Hilário: ‘Um outro pode ser a gente, mas a gente, não pode ser um outro. Nem convém.’ (UTÉZA, 1994, p. 153-154).

Mais uma vez há o uso de certa estrutura chistosa, em que depois de certo desconcerto há um esclarecimento, ou ensinamento. Pela comicidade se veem bons exemplos; o cômico seria pedagógico acerca das coisas do mundo. Trazendo a reflexão para o plano do eixo principal, Riobaldo que tanto tencionou ser outra pessoa, mais combativa e corajosa pela via do pacto, estaria equivocado, já que não se “pode ser um outro”. A falsificação da realidade<sup>34</sup> torna-se cômica. O caráter de distensão dos “causos” é apontado por Utéza (1994) como um dos reflexos possíveis, além da introjeção das problemáticas metafísicas nesses pequenos contos:

Como no caso de Maria Mutema contado no Cansanção-Velho por Jõe Bexiguento, a anedota referida por Josafá durante o serão da Barbaranha parece romper o ritmo da narração para introduzir nele um momento de descontração a partir de uma história

<sup>33</sup> Conforme Leite (2007, p. 47): “Na verdade, como já apontou Bento Prado Jr., todo o *Grande sertão: veredas* é a reposição perplexa da mesma pergunta, que contém muitas outras, frequente sobre a maldade humana, sobre a eterna luta do bem e do mal, também eterno *topos* da literatura universal.”

<sup>34</sup> Conforme Bruyas (1991, p. 467): “A vida, ensina Grande Sertão, é o cotidiano e a ilusão”.

divertida. Mas, como para os mutantes de São João Leão, não se trataria de outra coisa? E ainda mais pelo fato de o narrador querer a toda força justificar esta aparente digressão, não se limitando apenas ao argumento da pausa-descontração (UTÉZA, 1994, p. 151).

As inferências possíveis evidenciam o jogo da relativização no qual um bom pode ser um mau e um mau pode ser um bom de onde emerge uma situação paradoxal, já que “em Rosa mais se evidencia é sua paixão pelo paradoxo, ora como efetuação de *nonsense*, ora como relativização do humor – evidenciando, sempre, no artifício, que qualquer fala opera não com adequações: com decisões” (HANSEN, 2000, p. 189).

A aplicação do castigo exemplifica isso claramente. Quando se amplia essa reflexão, o jogo do engano está presente na autonarrativa de Riobaldo. Para Roncari (2007, p. 109), entrevê-se “[...] o herói no lugar do outro, de alguém capaz de apadrinhar, ele que até então só fora apadrinhado.” Uma vez (auto) enganado pelo suposto pacto demoníaco, outra, *a posteriori*, – porque admitindo-se a existência do demo – pela exaustiva negação do demônio. Hansen (2000) também reconhece a relevância da inserção desses episódios na narrativa: “Assim, todas as microestórias do texto têm e não têm autonomia, semi-independentes que são: cada uma delas é uma microalegoria, cuja função é a de designar figuralmente a significação mítico-metafísica que nelas se rebate” (HANSEN, 2000, p. 176).

### 3. NAS VEREDAS CHISTOSAS

Se o riso é apontado por Bergson (2007) como meio de reprimir desvios e de manter a coesão de um grupo social, é porque possui uma imprescindível relevância para a vida em sociedade. O “movimento de descontração” do riso (BERGSON, 2007, p. 144) ajudaria, segundo as discussões bergsonianas, a repousar “da fadiga de viver” (BERGSON, 2007, p. 145), o que nos remete à propriedade defendida por Freud quando analisa os chistes cômicos, que trariam alívio de tensões e obtenção de prazer. Resta-nos partir para o estudo da comicidade fazendo um deslocamento do seu lugar de produção, a saber, da sociedade (perspectiva bergsoniana) para o indivíduo (ótica freudiana).

A publicação de *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, em 1905, por Sigmund Freud veio lançar luz à questão do papel dos chistes. E, mesmo não sendo o escopo do livro, significou uma contribuição às teorias do cômico. Freud começa afirmando que o chiste sempre aparece relacionado ao cômico. Mas, para ele, convém um estudo que esclareceria a natureza do chiste em si mesmo. Se o cômico estaria mais relacionado à parte consciente da psique, os chistes, assim como os sonhos, estariam ligados ao inconsciente.

Por isso saber a concepção do chiste e sua relação com a vida mental são imprescindíveis nessa empreitada. Três aspectos seriam constitutivos: a *brevidade*, o tamanho conciso é determinante, o *desconcerto*, a aparente falta de lógica que chama a atenção do ouvinte, e o *esclarecimento*, que é o entendimento dessa lógica. À maneira como uma palavra ou expressão é formada, deve-se seu caráter chistoso. A consequência cômica seria produto dessa estrutura: “O efeito cômico é produzido pela solução desse desconcerto através da compreensão da palavra” (FREUD, 1977, p. 25).

À propriedade de condensação, Freud (1977) relaciona a constituição do chiste. Para ele, por meio desse “peculiar processo de condensação e fusão, o chiste emerge – e um chiste da primeira ordem” (FREUD, 1977, p. 37). Além disso, a condensação suscita riso: “é o veículo do efeito compêlidor-do-riso no chiste” (FREUD, 1977, p. 33). Essa importância da condensação nesse processo também reflete as discussões freudianas sobre a elaboração onírica. Assim, dois métodos constitutivos dos sonhos, a condensação, que é a fusão de dois ou mais elementos, e o deslocamento, transferência de um sentido, também podem ser aplicados aos chistes.

Aquilo denominado por Freud (1977) de “técnica dos chistes” significa a própria concepção do chiste. Haveria, portanto, diferentes técnicas dos chistes, distribuídos em três grupos principais: a condensação, o múltiplo uso do mesmo material e o duplo sentido. A relevância da flexibilidade das palavras na criação de chistes foi assinalada pelo texto freudiano: “As palavras são um material plástico, que se presta a todo tipo de coisas. Há palavras que, usadas em certas conexões, perdem todo seu sentido original, mas o recuperam em outras conexões” (FREUD, 1977, p. 49).

Por outro lado, os chistes fônicos, que jogam com os sons da palavra, também conhecidos como trocadilhos, seriam a maneira mais trivial de produção de chistes. Já como técnicas de deslocamento ter-se-iam o *nonsense* chistoso, o absurdo, a analogia e a alusão. Para Freud (1977), a vida psíquica teria um papel fundamental na obtenção do chiste como forma de prazer e de produção de efeitos cômicos: “O desvelamento de automatismo psíquico é uma das técnicas do cômico, exatamente como qualquer tipo de revelação ou autotraição” (FREUD, 1977, p. 83).

A riqueza das capacidades dos chistes seria devido à sua propriedade de, segundo Freud (1977), produzir “uma impressão global na qual não conseguimos separar a parte devida ao conteúdo intelectual da parte devida à elaboração do chiste” (FREUD, 1977, p. 113). A obtenção de prazer dos processos mentais é um dos seus propósitos. Entretanto, a amplitude desses propósitos varia conforme a tipologia dos chistes, que podem ser *inocentes* e *tendenciosos*. Os primeiros, consoante Freud (1977), conseguem “um efeito moderado; um nítido sentido de satisfação, um leve sorriso” (FREUD, 1977, p. 116). Já estes últimos proporcionam prazer à primeira pessoa – que fala – e o riso à terceira – de quem se fala (FREUD, 1977, p. 120).

Para o pai da psicanálise, os chistes, diferentemente do cômico, que precisa apenas de duas pessoas, a que ri e de quem se ri, exigem a participação de pelo menos três indivíduos, o que faz o chiste, sobre quem se faz o chiste e o ouvinte, que recebe o chiste geralmente com o riso. Os chistes tendenciosos (obscenos ou desnudadores, hostis, cínicos), além de derivarem prazer, atacam a repressão exigida pela vida civilizada. Ao se desvencilhar das armadilhas da opressão, esse tipo de chiste “abrirá fontes de prazer que se tinham tornado inacessíveis” (FREUD, 1977, p. 123).

Ademais, assinala Freud (1977): “A psicogênese dos chistes nos ensinou que o prazer em um chiste deriva do jogo com as palavras ou da liberação do *nonsense* e que o significado

nos chistes pretende simplesmente proteger o prazer contra sua supressão pela crítica” (FREUD, 1977, p. 154). Aquilo que estava represado pela repressão da educação da civilização emerge, descarregado pelo riso. Dito em outras palavras, a condição de seriedade imposta pela vida em sociedade é rompida pelos chistes: “os chistes estão utilizando um método de conexão das coisas rejeitado e cuidadosamente evitado pelo pensamento sério” (FREUD, 1977, p. 142).

Os chistes são um jogo ambivalente – porquanto joga com palavras e pensamentos ao mesmo tempo – que contornam regras da moral social, derivam prazer e aliviam possíveis tensões. O riso obtido desta forma tende a se propagar entre os indivíduos envolvidos, isto é, aquilo que se conta faz o outro rir por rir:

O riso está entre as expressões de estados psíquicos mais altamente contagiosas. Quando faço alguma pessoa rir, contando-lhe meu chiste, estou de fato utilizando-a para suscitar meu próprio riso e é possível, de fato, observar que a pessoa que começou a contar o chiste, com a face séria, reúne-se depois à gargalhada de outro com o riso moderado (FREUD, 1977, p. 180).

Esse aspecto do chiste o coloca numa perspectiva social não obstante seu caráter eminentemente psíquico. A interação dos indivíduos envolvidos na elaboração do chiste corrobora a tese freudiana de que se trata da “mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer” (FREUD, 1977, p. 204).

Por fim, convém asseverar que “o chiste é uma contribuição feita ao cômico pelo domínio do inconsciente” (FREUD, 1977, p. 236). A comicidade, para Freud (1977), tem sua compreensão alargada pelo estudo dos chistes. No entanto, fez questão de marcar o escopo de seu trabalho buscando entender a natureza dos chistes correlacionados ao inconsciente em oposição a trabalhos que ficavam na dualidade chiste-cômico. Além disso, sua conceituação de cômico como algo que apenas se constata – “Um chiste se faz, o cômico se constata...” (FREUD, 1977, p. 207) – vai na contramão da teoria de Bergson (2007) que ilustra procedimentos criadores da comicidade derivados da ideia de mecanização da vida.

Em suma, conforme Freud (1977) à economia da energia psíquica deve-se à obtenção do prazer. As diversas tonalidades dessa economia variam conforme a espécie de cômico: “O prazer nos chistes pareceu-nos proceder de uma economia na despesa com a inibição, o prazer no cômico de uma economia na despesa com a ideação (catexia) e o prazer no humor de uma economia na despesa com o sentimento” (FREUD, 1977, p. 265).

Por tudo isso, depreende-se que o afrouxamento da lógica séria é uma das finalidades dos chistes. Se o álcool torna o adulto uma criança, a comicidade é o meio do qual se vale o ser humano para obter a felicidade sentida nessa mesma infância (FREUD, 1977, p. 265).

Dentre as subespécies desses chistes, tem-se o *cético* que “ataca a própria certeza de nosso conhecimento, uma de nossas capacidades especulativas” (FREUD, 1977, p. 136). Esse tipo parece se relaciona ao nosso objeto de pesquisa. Quando se aplica esse raciocínio a *GS:V*, percebe-se a importância dos chistes na confecção da teia textual, bem como da comicidade no desnudamento do *modus operandi* da vida sertaneja. A relativização presente no discurso de Riobaldo por vezes surge materializada por chistes que abrangem as dúvidas existenciais do narrador. De todo modo, a obtenção do prazer pela via chistosa evidenciaria a sua relação intrínseca com a vida psíquica. Ao vencer obstáculos repressores, o prazer tende a aumentar. Assim, sempre conforme Freud (1977, p. 140), a “economia de energia psíquica” seria a fonte desse prazer mental.

Os chistes em *GS:V* são recorrentes na narrativa e suscitam não apenas alívio de tensão e obtenção de prazer, como também para abordar a preocupação metafísica tão presente na obra. Além disso, há uma retomada de estruturas proverbiais típicas da cultura sertaneja. Esse procedimento tem sido apontado por estudos recentes do cômico na ficção rosiana (vide Ramos, 2009, Carvalho, 2012; Moraes, 2012;). Para Duarte (2006, p. 295):

A presença de uma terceira margem e a leveza do humor foram inovações que marcaram, desde o início, a obra de Guimarães Rosa. Tendo como principais características a exploração das potencialidades do discurso e o desenvolvimento da consciência da ficcionalidade e ambiguidade do texto literário, as narrativas rosianas elaboram constantemente o fingimento, envolvendo o leitor na instabilidade do ‘não já e ainda não’ e proporcionando-lhe um prazer sutil que não impede, antes impulsiona, a reflexão e a percepção da complexidade do mundo e do homem.

Quando é narrado o caso do bezerro com cara de demônio, Riobaldo finaliza com a seguinte passagem: “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões...” (ROSA, 2001, p. 24). Esse chiste relativiza a problemática da constituição da opinião como metonímia da formação da verdade. Ou seja, se cada um pode aprovar ou não o que quiser, a verdade fica relativizada porque nesse caso varia conforme a opinião. O que se conclui é que esta pode ter várias faces, retomando a ideia de verdade como interpretação e,

portanto, multifacetada. Para além disso, também há a sonoridade pela invenção de uma rima: pães/opiniões. Já para Utéza (1994) o sertão ganha uma nuance metafísica:

Embora o homem de vistas curtas, frequentemente, só perceba um aspecto limitado de um dos seus componentes – ‘Pão ou pães é questão de opiniões’ -, o termo sertão recobre o conceito metafísico da unidade caótica, plena de todos os possíveis, manifestados ou não: o *Ser Tão* engloba ‘o’ *Gerais* (UTÉZA, 1994, p. 66).

Nesse caso, o risível é sutil, mas profundamente carregado de sentido e pode ser entendido como uma das vertentes da obra, posto que a relativização da verdade transposta para o romance como uma dúvida existencial acerca do demônio e, por extensão, da própria redenção de Riobaldo e da humanidade. A essa instabilidade da verdade pode-se aduzir à discussão dos pré-socráticos, que buscam entender a percepção da verdade dentro da complexa ontologia do ser e do não-ser. Por fim, a máxima shakespeariana “Ser ou não ser, eis a questão” é revisitada e ressignificada.

Mais adiante tem-se a seguinte passagem: “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam no nome dele – dizem só: o *Que-Diga*. Vote! não... Quem muito se evita, se convive” (ROSA, 2001, p. 24). A atitude de evitar, que no caso é vista como negação de algo, é justa e ironicamente o que torna aquilo real. Sobre a fala de Riobaldo, a frase paradoxal “Quem muito se evita, se convive” consubstancia essa ideia e revela uma quebra que provoca certo traço cômico. O dito chistoso sintetiza a ideia do próprio Riobaldo, que pretende negar o diabo e manter-se distante dele, mas acaba por “conviver” com ele. Isso é possível porque a negação tão constante no romance adquire uma forma de afirmação da dúvida existencial acerca do demônio. Há na ficção rosiana o que Hansen (2000, p. 118) chama de “[...] agudíssimo humor e engenho dos paradoxos dos efeitos produzidos, ironia quanto ao desconcerto do mundo do leitor ‘clássico’...”. O estudioso se depara o tempo todo com o estranhamento da linguagem e da forma peculiar entrecortada como Riobaldo faz a narração.

Conforme já apontara a crítica que recepcionou a obra de Rosa, a reestruturação da linguagem é uma constante e, não raro, desemboca em estruturas cômico-chistosas. Atentemos para o seguinte excerto: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...” (ROSA, 2001, p. 35). O trecho evidencia um exagero e indica a ausência de Deus: até o Todo-Poderoso tem que estar armado quando vier para o sertão. A brutalidade do sertão é desvelada e mostra-

se estarrecedora para um homem cosmopolita. Esse exagero revela a verdade sertaneja da violência e desemboca num cômico revelador, tal qual formulara Freud (1977) ao analisar os chistes como meio de acesso aos recônditos do inconsciente. A imagem da bala como “pedacinhozinho de metal” banaliza essa brutalidade da vida sertaneja a própria vida.

Como nos outros casos, no exemplo seguinte observa-se um desfecho chistoso que quebra a tensão. A expressão “rapadura ao jumento” pode despertar o riso no leitor-interlocutor: “E a gente, isso sei, às vezes é só feito menino. Mal que em minha vida aprontei, foi numa certa meninice em sonhos – tudo corre e chega tão ligeiro –; será que se há lume de responsabilidades? Se sonha; já se fez... Dei rapadura ao jumento!” (ROSA, 2001, p. 41).

A maneira peculiar de criação artística rosiana, provoca o redimensionamento do leitor para uma constante estranheza com a narrativa. Por meio de símiles com a natureza, o narrador vai tecendo o enredo:

Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar juntou nós dois, num grosso rojo avermelhado. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pêra-do-campo. Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento, esponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá (ROSA, 2001, p.49).

A comparação com a natureza é materializada por essa estrutura chistosa, de tipo tendencioso. Infere-se um cômico revelador do prazer sexual, algo que é repreendido pela sociedade conforme Freud (1977). Nhorinhá é comparada a uma mangaba que madura, caiu no chão – uma metáfora para “mulher fácil”. Mais uma vez um cômico revelador e sutil é percebido nas entrelinhas.

Exemplo de quebra de expectativas, o trecho subsequente ilustra a ironia como meio de evidenciar outra lógica e provocar o risível:

Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar; e o calor e o frio mais perseguem; e, para digerir o que se come, é preciso de esforçar no meio, com fortes dores; e até respirar custa dor; e nenhum sossego não se tem. Se creio? Acho proseável. Repenso no acampo da Macaúba da Jaíba, soante que mesmo vi e assaz me contaram; e outros – as ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado,



queimando pessoas ainda meio vivas, na beira de estrago de sangues... Esses não vieram do inferno? Saudações (ROSA, 2001, p. 65).

A ironia da expressão interjetiva “saudações” suscita um riso conclusivo, isto é, ao estabelecer-se uma comparação entre dois infernos, um imaginado e outro do plano humano, Rosa racionaliza a ideia de inferno, invertendo paradigmas. O cômico, portanto, advém da quebra de um raciocínio cristalizado no pensamento ocidental de que o inferno não é uma realidade empírica. Sobre esse trecho, Utéza (1994) assinala:

[...] uma leitura atenta da dissertação sobre as torturas do inferno permite identificar elementos estranhos à doutrina ‘oficial’: é sem dúvida a reencarnação que transparece em filigrana na assimilação dos jagunços da Macaúba – o acampamento do Hermógenes – *a seres diabólicos que voltaram à terra antes do tempo...*” (UTÉZA, 1994, p. 86, grifo nosso).

A estrutura proverbial, típica da mentalidade sertaneja, aparece no romance reconstruída e tingida de matiz cômica: “Olhe: Deus come escondido, e o diabo sai por toda parte lambendo o prato...” (ROSA, 2001, p. 72). A imagética invocada por essa passagem é conseguida por meio de uma comparação reflexiva. Ela é cômica em si, ou seja, ao diabo é atribuído os restos, as sobras, isto é, lamber o prato. A Deus, atribui-se a ideia de discrição, pois “come escondido”; ao diabo, verifica-se certa extroversão desesperada “sai por toda parte”. Além disso, a situação dos jagunços parece próxima à do diabo (fome, comer, sobrar). De novo, o que se tem é uma síntese cômica no meio da narrativa que introduz a comicidade a fim de revelar verdades veladas pelo pensamento usual como o rebaixamento do divino ao prosaico.

Outra síntese cômica é vista no seguinte trecho em que Riobaldo reflete sobre a realidade local: “tendo até bandinha-de-música, como vieram com todos, parecendo nação de maracatu!” [...] “No sertão, até enterro simples é festa” (ROSA, 2001, p. 74). A estrutura chistosa que suscita um cômico revelador, nesse caso de aspectos culturais, é também um cômico que sintetiza o pensamento paradoxal do trecho. O fato de o enterro ser considerado uma festa possui valor ambíguo: festa para os homens, que ao invés de estarem tristes se divertem e, donde se infere, festa para o demônio, posto que, segundo o pensamento cristão, morte e destruição são motivos de glória demoníaca.

Além disso, aponta-se para a carência de festas e diversão e ao comportamento do brasileiro, que transforma tudo em festa, carnaval. Para Bakhtin (2010, p. 7, grifo do autor), esse aspecto carnavalesco seria típico da cultura medieval: “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média.”

Nesse uso da comicidade a sutileza é, pois, traço constante desse recurso. Prova disso é o excerto subsequente: “O amor? Pássaro que põe ovos de ferro” (ROSA, 2001, p. 77). Uma possível definição do amor é apresentada por meio de uma estrutura proverbial que quebra a expectativa. “Ovos de ferro” é uma metáfora que foge ao convencional, causando certo desconcerto no leitor-interlocutor e pode significar que o amor produz algo contraditório à própria natureza. Veja-se que a metáfora é o recurso do qual se extrai certo tom de gracejo pela imagética evocada. O ovo nos remete à reprodução, aos filhos, que, por sua vez, denotam um vínculo no casal, ou até mesmo “prisão”. O ferro pode significar o “peso”, o fardo pesado decorrente do amor.

Por outro lado, a comicidade tinge-se de reveladora dos impulsos, transfigurado em GS:V no afeto de Riobaldo para com Diadorim. Vejamos: “Demos no Rio, passamos. E, aí, a saudade de Diadorim voltou em mim, depois de tanto tempo, me custando seiscentos já andava, acoroçoado, de afogo de chegar, chegar, e perto estar. Cavalo que ama o dono, até respira do mesmo jeito” (ROSA, 2001, p. 89). O comentário da lembrança de Diadorim é fechado com uma comparação com a natureza, mais especificamente com o mundo animal. O tom de gracejo advém da atribuição de características humanas a um cavalo. O amor e a forma de respirar são as mesmas: mais uma vez se entrevê o amor “proibido” de Riobaldo-Diadorim; o amor cria vínculos, se harmoniza. O chistoso dá acesso, portanto, a conteúdos reprimidos.

As construções proverbiais são uma constante na narrativa e suscitam certo tom jocoso. Para mostrar a dualidade de sentimentos quando alguém é alçado à categoria de chefe, Riobaldo desfecha: “Ser chefe – por fora um pouquinho amarga; mas, por dentro, é rosinhas fôres” (ROSA, 2001, p. 100.).

Há também a presença da poesia na rememoração de Riobaldo. Poesia como maneira de pensar a vida como arte:

Me alembro, vinha andando e agora era que eu pegava a pensar livre e solto na Rosa'uarda, lindas pernas as lindas grossas, ela no vestido de nanzuque, nunca havia

de ser para meu regalo. Dum modo senti, como me recordei, depois, tempos, quando  
foi arte se cantar uma cantiga:

*Seu pai fosse rico,*

*tivesse negócio,*

*eu casava contigo*

*e o prazer era nosso...* (ROSA, 2001, p. 141-142).

Aqui o desejo sexual reprimido se exterioriza por meio de uma cantiga. Esta estrutura, pois, assemelha-se a de um chiste, conforme as proposições de Freud (1977), dando acesso a conteúdos vetados e reestruturando o pensamento de forma prazerosa. Esse chiste revela a libido e a vontade de ascensão social de Riobaldo. O deslocamento no último verso sintetiza o duplo prazer do jagunço-narrador: do matrimônio e do patrimônio. Acerca dessa característica do protagonista repensar cantigas, Galvão (1986) afirma:

Embora sempre na forma popular e simplória da redondilha maior, com suas quadras de rima em ão, os poemas de Riobaldo são essencialmente carregados de ambiguidade. Muito mais densos e complexos que a canção de Siruiz que lhe serviu de modelo, patenteiam maior talento literário que o do autor da canção original (GALVÃO, 1986, p. 82).

Com efeito, a rima que aqui se faz, porém, pelo par “nosso” com “negócio” cria a atmosfera ambígua e cômica. Outra rima que desperta a atenção é esta de “empulha” com “culha”: “Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não” (ROSA, 2001, p. 159). Nesse momento, a masculinidade de Reinaldo é posta à prova com as provocações de outro jagunço. Ele parte para a ação violenta em busca de honra. No excerto, Riobaldo busca afirmar sua coragem, já que ele “empulha e não culha”, desse trocadilho se verifica um leve cômico de palavras que em última instância aponta para a afirmação da superioridade de Riobaldo e, por extensão, do poder de coesão grupal da comicidade conforme a teoria bergsoniana. Ainda que segundo Castro (1970), o termo “culha” não possui significado e foi usado apenas para rimar com “empulha”, observa-se que aquele termo parece ter sido o resultado de uma verbalização de culhão, donde se infere a masculinidade e a destreza da personagem. Como percebe-se, o uso recorrente de ditos populares no romance tem por vezes o intento de corroborar perspectivas e pontos de vistas que

relativizam valores e pensamentos. Esses provérbios são caracterizados pela oralidade e refletem a sabedoria popular.

O risível pode ser suscitado por uma aproximação entre a realidade empírica e a metafísica: “Seja, o senhor vê: até hoje sou homem tratado. Pessoa limpa, pensa limpo. Eu acho” (ROSA, 2001, p. 161). A estrutura chistosa “pessoa limpa, pensa limpo” evidencia o *modus operandi* da mentalidade rústica e universalizante. Não obstante, isso remete a outros pensamentos, tais como: pessoa suja pensa sujo? Percebe-se, pois, um chiste que sintetiza o pensamento do narrador-personagem Riobaldo.

Quando o amor sentido entre Riobaldo e Diadorim é comparado a um feitiço, surge certo aspecto risível: “Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita” (ROSA, 2001, p. 162). O chiste cômico decorre do fragmento “feito coisa-feita” em que “coisa-feita” significa feitiço. Nesse caso, o amor em relação à Diadorim tomou conta de Riobaldo tal qual um feitiço, diferentemente da relação de amor carnal de Riobaldo e Nhorinhá. Ainda sobre essa temática observemos o seguinte trecho:

Mas, na beira da alpendrada, tinha um canteirozinho de jardim, com escolha de poucas flores. Das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa. E essa flor é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem moças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda. De propósito plantam, para resposta e pergunta. Eu nem sabia. Indaguei o nome da flor.

– “*Casa-comigo...*” – Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento. Ou não era? Daquele curto lisim de dúvidas foi que minou meu maisquerer. E o nome da flor era o dito, tal, se chamava – mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: – “*Dorme-comigo...*” “Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, nos Gerais confins; e que também gostou de mim e eu dela gostei. Ah, a flor do amor tem muitos nomes (ROSA, 2001, p. 206).

Há aí um gracejo revelador de modos diversos de amor resultado de um jogo entre o nome de flor e da sua relação com as parceiras de Riobaldo: a casa-comigo seria a de Otacília, mulher para casar; a dorme-comigo seria a de Nhorinhá, prostituta. Como ambas se referem a mesma flor e o sentido muda conforme a mulher, percebe-se certo veio jocoso nessa passagem. Haveria, portanto, um jogo chistoso que revela os desejos de Riobaldo e das mulheres. Sobre esse trecho, Nunes (2013) assinala:

Mas – repare-se – nos desafios das recordações do jagunço, as duas imagens, embora sem perder os atributos que lhes pertencem, vão, pouco a pouco, se interpenetrando, uma produzindo a lembrança da outra, e, nesse intercâmbio, enriquecem-se mutuamente. Uma mesma flor branca, que parecia um lírio – a ‘Casa-comigo’ dos namorados – evoca essas figuras femininas tão díspares (2013, p. 41).

Para além do aspecto de síntese cômica que se verifica na obra, o risível acha-se relacionado com o demoníaco: “Guerra diverte – o demo acha” (ROSA, 2001, p. 75). Guerra é uma diversão para o demo e para os homens. Aqui, porque são jagunços, divertem o demo promovendo guerras, mortes e destruição. Outrossim, a prosopopeia dos elementos das batalhas destoa da seriedade da situação bélica: “Estrondou. Falavam os rifles e outros: manlixa, granadeira e comblém. Festa de guerra” (ROSA, 2001, p. 226). “Festa de guerra” é a metáfora que ironicamente sintetiza a batalha que acabara de iniciar-se. Além disso, a personificação (“falavam os rifles e outros”) confere vivacidade à cena, enfatizando a conclusão.

Por fim, a obtenção do prazer pela múltiplas realizações fonético-morfológicas surge quando Riobaldo procura a pronúncia correta de um nome alemão: “Wusp? É. Seo Emílio Wuspes... Wupsis... Vupses. Pois esse Vupes apareceu lá, logo vai me reconheceu, como me conhecia, do Curralinho” (ROSA, 2001, p. 87). Essa tentativa de se pronunciar um nome estrangeiro desemboca num gracejo prazeroso tal qual uma criança quando está aprendendo a falar. Para Campos (1991, p. 341), seria um “processo de metamorfose etimológica”. É preciso assinalar que um possível riso seria algo possível para o leitor-interlocutor de Riobaldo também, posto que o interlocutor também o conhecia: “Ah, o senhor conheceu ele? Õ titiquinha de mundo!” (ROSA, 2001, p. 87).

O âmbito dos chistes ainda foi explorado em outras passagens da narrativa:

Aquilo não ia ter pique de ponto, guerra que não se sabe terminar? Assunto que apostaram os mil tiros para cima de nossa redondez de lugar, esses assoviaços. Triplavam. No ferrenho, tive um tempo de coisa, espécie de mais medo, o que um não confessa: vara verde, ver (ROSA, 2001, p. 229).

A metáfora do medo como “vara verde, ver” suscita o cômico. É retomada uma imagética: “Tremendo como uma vara verde”, que demonstra o tamanho do medo. A escolha de termos que iniciam com a letra “v” aponta para o nível poético da prosa rosiana. O “r”,

vibrante, reforça a imagem de algo trêmulo. Tem-se uma mescla do cômico de palavras com o cômico de situações. O sentimento de medo foi transposto para o nível das palavras.

A prosa desenvolvida por Rosa é marcada por uso de recursos próprios da poesia. Assim, o texto é trabalhado palavra por palavra buscando o máximo de efeito de sentido possível. O nível fonêmico chama a atenção, pois dá novas significações a um léxico já existente:

O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para o todo sempre, as regências de uma alguma a minha família. Se sem peso e sem paz, sei, sim. Mas, assim como sendo, o amor podia vir mandado do Dê? Desminto (ROSA, 2001, p. 155-156).

O processo de não substantivação do demônio, para não lhe dar existência, induz a uma redução do nome dele. “Dê”, que é o diabo, é retomado anaforicamente por “desminto”, num processo de flagrante repetição pela via de um chiste. O nome dele é, pois, usado para negar sua existência. Isso pode parecer algo paradoxal, uma vez que por meio do nome é que se confere existência a um ser. A astúcia dessa relação morfológica (o “Dê” dentro do “desminto”) suscita certa comicidade.

A superação de outrem num embate também fica evidenciado mediante o riso:

– “Vejo, Marcelino Pampa é quem tem de comandar. Mediante que é o mais velho, e, demais de mais velho, valente, e consabido de ajuizado!” Cara de Marcelino Pampa ficou enorme. Do que constei dos outros, concordantes, estabeleci que eu tinha acertado solerte – dei na barra! Mas, Diadorim? De olhos os olhos agarrados: nós dois. Asneira, eu naquela hora supria suscitar alto meu maior bem-querer por Diadorim; mesmo, mesmo, assim mesmo, eu arcava em cru com o desafio, desde que ele brabasse, desde que ele puxasse. Tempo instante, que empurrou morros para passar... Afinal, aí, Diadorim abaixou as vistas. Pude mais do que ele! Se riu, depois de mim (ROSA, 2001, p. 99).

O riso aqui vislumbrado é o de coesão grupal, tal qual concebido por Bergson (2007), de assentimento; trata-se do momento da escolha do novo líder após a morte de Medeiro Vaz. Diadorim é “vencido” por Riobaldo – isto é, este vence o embate – de indicar Marcelino Pampa para ser o chefe do bando. Ademais, é perceptível também a desconstrução de uma tensão, um

alívio. Tem-se uma disputa que acaba em gozação. Uma tensão mental que se desfaz pelo riso é uma das potencialidades apontadas por Freud (1977) e emerge diluída na marca do riso:

Os dois grandes se saudavam. Aí Zé Bebelo reparou em mim: – “Professor, ara viva! Sempre a gente tem de se avistar...” De nomes e caras de pessoas ele em tempo nenhum se esquecia. Vi que me prezava cordial, não me dando por traidor nem falso. Riu redobrado. De repente, desriu. Refez pé para trás. – “Vim de vez!” – ele disse; disse desafiando, quase (ROSA, 2001, p. 105).

O riso mais uma vez ganha a tonalidade de distensão, de reconhecimento, de felicidade no reencontro de uma pessoa querida. À quebra da tensão sucede-se o jocoso e, a seguir, retoma-se o tom sério, já que Zé Bebelo “desriu”, como que mudando de opinião.

A presença do riso vinculado a momentos de descontração reafirma nossa defesa do alívio de tensões ao longo da narrativa: “Eu não queria virar e espiar, achassem que eu era abelhudo. Mas, agora, eles conversavam, alguns riam, diziam graças. Presumi que estavam muito contentes de ganhar o repouso de horas, pois tinham navegado na sela a noite toda” (ROSA, 2001, p. 135). O narrador-personagem Riobaldo assinala nesse momento que o descanso dos jagunços foi o motivo dos gracejos, que surgem nos momentos de distensão, quando estão relaxados. Assim, mais uma vez ao alívio, agora do cansaço, deve-se o riso.

A constante ruptura de tensão é percebida no contexto da guerra travada pelos jagunços e é assinalada com aspecto engraçado:

Vez, deram até tiros: mas nada não era, só um boi loango, com muita fome e pouco sono, que veio sozinho pastando e deu a cara comprida, ali foras d’hora, no capinzal bom. – “Tudo que é estúrdio comparece em tempo de guerra... Vote, vais!” – algum disse. E teve gente que se riu disso, até à beira da madrugada. Daquilo tudo eu gostei, gostava cada dia mais. Fui aprendendo a achar graça no dessorsego (ROSA, 2001, p. 263).

O riso advém de uma quebra de expectativa, um susto, já que se esperava a aparição de alguém quando na verdade surgiu um boi. Além disso, Riobaldo ia internalizando aquela vida tragicômica de jagunço – “achar graça no dessorsego”, isto é, uma tensão seguida de alívio. Visto sob outro prisma, o riso parece estar dentro do sério.

As quebras de expectativas no contexto de guerra tendem a ser risíveis por romperem com a tensão do momento: “Sobre o que, se riu, me apresentando: o que era, no fofo da terra, debaixo duma roseira, um gatinho preto-e-branco, dormindo seu completo sossego, fosse surdo, refestelado: ele estava até de mãos postas...” (ROSA, 2001, p. 600). O gato que dorme em plena batalha destoa da situação, donde provém o riso pela surpresa e pelo desvio comportamental.

Ainda na perspectiva das batalhas, os acontecimentos que contradizem a atmosfera tensa descarregam-se num riso:

E então conto o do que ri, que se riu: uma borboleta vistosa veio voando, antes entrada janelas a dentro, quando junto com as balas, que o couro de boi levantavam; assim repicava o espairar, o vôo de reverências, não achasse o que achasse – e era uma borboleta dessas de cor azulesverdeada, afora as pintas, e de asas de andor. – “Ara, viva, maria boa-sortel!” – o Jiribibe gritou. Alto ela entendesse. Ela era quase a paz (ROSA, 2001, p. 353).

Em meio ao tiroteio, a presença de uma borboleta fez destoar as circunstâncias tensas, suscitando o riso de alívio ou do próprio absurdo da situação. É como se a borboleta estivesse “despreocupada” diante da batalha que se travava, isto, é os homens e a guerra nada “significam” para ela. A despeito de ser uma narrativa de tom sério por se tratar de batalhas de jagunços, o riso era valorizado como forma de divertimento e de obtenção de prazer e de certo alívio de tensão desse tom narrativo mais austero. Ademais, tem-se o princípio do *imprevisto*<sup>35</sup>, consubstanciado numa quebra de expectativa.

---

<sup>35</sup> Stendhal (2008, p. 53, grifo do autor) assinala: “O *imprevisto* é tão necessário que, quando se repete um conto num salão para alguém que chega, se quisermos que o resto do grupo, que já o conhece, *ria* é preciso alterar a sua forma; por outras palavras, é preciso *criar o imprevisto*.”



### 3.1 O RISO DO AR: OUTROS ASPECTOS DO CHISTE E DO CÔMICO

A importância dos chistes também foi discutida por André Jolles (1874-1946) em *Formas Simples*, publicado originalmente em 1930. Nessa obra, ele trata de espécies narrativas – lenda, conto, mito, enigma, chiste – que ele denomina de “Formas Simples”. Com o desenvolvimento das sociedades, as quais se adensaram num processo que as tornaram complexas, as formas simples adaptaram-se a essa mudança por meio de “atualizações”, chamadas de “Formas Complexas” – romance policial, epopeia, comédia. Assim, no capítulo “O Chiste” se verifica uma abordagem do cômico através do chiste enquanto uma forma simples. Para ele, o dito chistoso mantém relação com a cultura de um povo: “...sempre que o chiste é popular, a sua espécie e a sua maneira caracterizam a raça, o povo, o grupo e o tempo donde procede...” (JOLLES, 1976, p. 205). Isso corrobora perfeitamente com nosso estudo da presença desse arquétipo na oralidade de Riobaldo, que reflete o pensamento sertanejo.

O chiste, para Jolles (1976), seria resultado de uma disposição mental, o cômico, com a função primordial de desfazer nós. Jolles (1976) inova ao tentar traçar uma definição do que seja o cômico. Essas manifestações do pensamento, dessa forma, ampliariam a compreensão de efeitos cômicos, já que haveria a disposição, entendida aqui como ânimo psíquico, para “desatar nós” mediante o dito chistoso. Com efeito, o chiste, por ser uma forma, varia conforme “os povos, as épocas e os estilos” (JOLLES, 1976, p. 205-206). Esse desenlace espirituoso pode ser observado na linguagem, com os jogos de palavras e o duplo sentido em que “abole-se a intenção de comunicação linguística, a inteligibilidade da linguagem desenlaça-se, a ligação entre o locutor e o seu ouvinte é momentaneamente desfeita. Esse desenlace é precisamente o que o jogo de palavras pretende alcançar” (JOLLES, 1976, p. 206).

De igual modo, verificar-se-ia esse desatamento de nós na lógica, com inversões, contrassensos que desembocam numa forma espirituosa. No âmbito da ética, desenlaçaria regras morais. Para Jolles (1976), a relevância do chiste como forma é decorrente da sua riqueza de recursos:

O chiste encontra-se em todos os domínios, com seus exageros para cima e para baixo, suas transposições, sua capacidade de inverter o sentido das coisas. Os processos que emprega são inúmeros porque, repita-se, são tão numerosos quanto os recursos que a linguagem para atingir seus objetivos e dar às coisas uma ligação coerente. Todas as ligações que elas pretendem estabelecer podem ser desfeitas, em certas condições e em certos pontos, e adotar a forma do Chiste (JOLLES, 1976, p. 209).

Para o chiste efetuar o desenlace das coisas, parte da *insuficiência*, isto é, a “condição necessária para que se possa desfazer, pelo cômico, o objeto repreensível ou toda e qualquer construção...” (JOLLES, 1976, p. 211). Assim, o próprio objeto do chiste contém o fio que permite seu desatamento.

Por outro lado, quando o chiste se tinge do tom de rebaixamento, Jolles o denomina de *zombaria*, que, por sua vez, compreenderia a sátira (zomba-se de um objeto alheio) e a ironia (troça-se sem oposição; há simpatia). Em suma, se “A sátira destrói, a ironia ensina” (JOLLES, 1976, p. 211). Assim, a finalidade do chiste seria de desatar e de rebaixar. Além dessas funções, caberia ao chiste desfazer tensões:

A vida e o pensamento desenrolam-se numa tensão constante. Tensão que está dentro de nós e fora de nós. Cada vez que essa tensão e contenção ameaçam converter-se em hipertensão, procuramos diminuí-la, descarregá-la. Um dos meios – às vezes o único, frequentemente o melhor – de passar da tensão à distensão, ao relaxamento, ainda é o chiste. Na medida em que tenha o propósito de descarregar uma tensão, o cômico não se opõe ao repreensível ou ao insuficiente, mas ao severo, ao austero (JOLLES, 1976, p. 212-213).

Desfazer tensões, eis o papel dos chistes vislumbrado em *GS:V*. Ora, o fio condutor da narrativa é a negação da existência do demônio, que tanto preocupa Riobaldo, como forma de alívio dessa tensão. Chistes surgem também como forma de desafogar essa tensão e de relegar ao plano da não existência o pacto demoníaco supostamente consumado. A comicidade seria uma maneira de suspender tensões:

Ora, a libertação do espírito provocada pelo relaxamento ou pela supressão de uma tensão, de modo nenhum significa negar um estado de tensão ou de aprisionamento; significa, antes, a liberdade em sentido positivo. Sentimos até que ponto a libertação pode assinalar uma liberdade toda vez que o cômico nos livra das tensões mais rigorosas da fadiga ou do dilema (JOLLES, 1976, p. 213).

Assim, para Jolles (1976), quando há rebaixamento, tem-se a *zombaria*; quando desfaz tensões, vê-se o gracejo. Contudo, visto de outro ângulo, o chiste reveste-se de uma ambivalência “desfaz um edifício insuficiente e desafoga uma tensão. Mesmo quando um chiste tenha a finalidade de desfazer uma realidade repreensível num caso individual, a consequência

disso é libertar-nos de uma tensão geral” (JOLLES, 1976, p. 213-214). Esse trajeto percorrido pela forma chistosa inicia-se no negativo:

Cada chiste faz a mesma coisa em menor escala: começa por desfazer o que é repreensível; parte, pois, do negativo, para tornar-se em seguida aquilo que, por sua vez, ata todos os fios, graças à liberdade concedida ao nosso espírito para o desenlace de uma tensão, e cria, finalmente, um universo positivo que lhe é próprio. Esse universo do Chiste só pode ser entendido como um todo na unidade dualista da zombaria e do gracejo. Para defini-lo, uma vez mais, diremos que *o universo do cômico é um universo em que todas as coisas se atam, ao desfazerem-se ou ao desatarem-se* (JOLLES, 1976, p. 215).

O universo do cômico permite a construção do chiste que desata e desconstrói uma lógica. Assim, o uso do cômico estaria vinculado à pretensão de Riobaldo de vencer o demo, desfazendo sentidos (negação do suposto pacto) e suscitando outros (superação de um medo ainda presente, a perdição da alma). Um alívio de tensões resulta, pois, numa nova perspectiva da realidade. Enfim, evidenciando os aspectos caricaturais com os quais os chistes também se valem, Jolles (1976) conclui: “No Chiste, há um objeto que ataca da mesma maneira um caráter, uma compleição, uma situação; investido da disposição mental própria do Chiste, caricatura-os e desintegra-os” (JOLLES, 1976, p. 216).

O papel dos chistes em *GS:V* compreende as diversas funcionalidades apontadas tanto por Freud (1977) quanto por Jolles (1976), a saber: a derivação de prazer dos processos mentais, o acesso ao reprimido, o desatar de nós, o alívio de tensões. Numa narrativa de tom predominantemente austero – em que se salienta a rigidez da vida sertaneja e jagunça –, os chistes refletem o *modus operandi* do pensamento de Riobaldo e, por conseguinte, da humanidade, – do narrador que relativiza tudo –, que se caracteriza pela constante discussão metafísica.

Dessa forma, os chistes vão muito além do simples alívio de tensões, já aludido por outros pesquisadores, eles alargam a possibilidade de se pensar uma realidade seja ela empírica, o sertão, seja ela metafísica, a existência do diabo e suas consequências.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos aspectos cômicos em *GS:V*, de Guimarães Rosa, se insere numa perspectiva que vem sendo trabalhada por algumas pesquisas no país, o que denota a importância desse aspecto na ficção rosiana. Para além do caráter de seriedade que a narrativa do romance supracitado suscita, é possível vislumbrar procedimentos cômicos que se mesclam à narrativa e lhe conferem significados de relativização de valores e de distensão correlacionados com o enredo. As comparações cômicas, os chistes, a quebra de expectativa do leitor e das personagens, o cômico situacional, as personagens ridentes, entre outros, desempenham no texto inúmeras funções, tanto para o narrador quanto para o leitor, tais como síntese pedagógica, acesso ao socialmente reprimido, meio de prazer, alívio de tensões, microalegorias e, sobretudo, superação de um trauma: a negação exaustiva da existência do diabo e a consequente redenção de Riobaldo consigo mesmo.

Por conseguinte, a distensão do pensamento pela via do riso acompanha uma narrativa densa de batalhas de jagunços sertanejos. Posto em evidência, o risível desempenha na obra funções que se entrelaçam com o contexto em que aparecem. O “dessossego” que acompanha a dinâmica social jagunça e ao sujeito, pois, funde-se à “graça” necessária ao equilíbrio desse sistema narrativo.

Além da comicidade propriamente dita, a representação do riso na narrativa procurou recriar a realidade pela linguagem a fim de efetuar mudanças pela via do “monólogo dialógico”. Assim, o riso de Riobaldo procura rebaixar a figura demoníaca ao nível da não-existência. Mas em *GS:V* aparece diversos tipos de riso em distintas situações. Há as risadas do doutor que parecem significar cumplicidade. O riso também aparece relacionado à provocação, a um embate discursivo, entre outros.

As personagens, por sua vez, em *GS:V* mantêm de alguma forma uma relação com o riso. Tem-se a figura de um demônio ridente em contraponto com sua substantivação de “Muito-Sério” ou “O-que-não-ri”. Nesse caso, Diadorim – personagem enigmática, mulher e homem ao mesmo tempo – apresenta-se como a mescla da ambiguidade divina e demoníaca dos seres. Em alguns momentos, sorri. Essa sutileza torna-se relevante quando se pensa a relação Riobaldo–Diadorim: o Urutu-Branco nunca rira do companheiro, o que revela sua concepção de riso como derrisão, rebaixamento.

Esse caráter de escárnio aparece nas marcações do riso interlocutor de Riobaldo quando este lhe solicita a negação do demônio, relegado ao espaço das superstições e crendices

populares. Para o narrador-personagem, é primordial a negação do demo – reforçado pelo risível – a fim de que alcance a redenção de sua culpa pela morte trágica de Diadorim e o suposto pacto satânico. A personagem Hermógenes, por sua vez, – síntese grotesco-demoníaca – correlaciona-se ao episódio do encontro de Riobaldo com o delegado Jazevedão, que enquanto pisava nos pés dos presos dava gargalhadas. Mais uma vez o escárnio predomina.

A dinâmica da comicidade que atravessa a narrativa com chistes, trocadilhos, ironia, “causos” cômicos não só atenua a densidade do romance, como também lhe acrescenta mais uma faceta constituinte do enredo, implicando a sua redenção final, pretensão do “monólogo dialógico”. Com efeito, os elementos cômicos e risíveis participam da estrutura de *GS:V*. O próprio título de múltiplas significações sugere um tom de ironia: um sertão vasto atravessado de veredas, caminhos, riachos em contraste com a secura, com a densidade evocada pelo sertão.

Outrossim, o sistema jagunço demonstra o riso como dinâmica de grupo e desfazimento de tensões. Mesmo em momentos de batalhas, a surpresa, o engano e a quebra de expectativa constituem meios de comicidade, contribuindo para alargar as possibilidades de compreensão desse sertão que é, na verdade, metáfora do mundo.

Dessa forma, o riso representado em *GS:V* e os trechos cômicos podem ser lidos sob a perspectiva social, psíquica e estrutural. A primeira evoca a dinâmica de coesão estabelecida entre os jagunços; a segunda, por sua vez, diz respeito às distensões em meio às tensões da vida sertaneja e das batalhas dos jagunços e, por último, a terceira significa dizer que o riso faz parte da tentativa de Riobaldo vencer o demo e a ideia de pactário. Uma vez que isto é o eixo central do romance, inferimos que o riso está concatenado com o enredo e, por extensão, com a ambiguidade da linguagem, participando de forma estrutural na referida obra.

## REFERÊNCIAS

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Rosa autor Riobaldo narrador: veredas da vida e da obra de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2002.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. (Coleção antropologia social)
- ANDRADE, Francisco Gomes de. *O demônio interior em Grande Sertão: Veredas*. São Cristóvão-SE, 2011. Dissertação de Mestrado, UFS. 139 f. Disponível em: <<https://bdtd.ufs.br/handle/tede/2313>> . Acesso em: 11 jul. 2017.
- ARISTÓTELES. Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução Jaime Bruna. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2008. p. 19-54.
- ATAÍDE, Tristão de. O Transrealismo de G. R. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 142-143.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BIER, Felipe. *O resto do sertão: história e modernidade em Grande Sertão: Veredas*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2015.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. 1. Ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. (Coleção Espírito Crítico)
- BOSI, Alfredo. João Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 428-434.
- BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990. (Literatura comentada)
- BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, Estruturas e Visão em Grande Sertão: veredas. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 458-477.
- CAMILO, Vagner. Considerações Finais: Do soturno riso dos românticos ao claro riso dos modernos. In: *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de São Paulo, 1997. (Ensaio de Cultura; 13)
- CAMPOS, Augusto. Um lance de “Dês” do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 321-349.
- CANDIDO, Antonio. O Homem dos Avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 294-309.

CARVALHO, Elanir França. *Os sentidos do cômico: riso e representação social em Sagarana*. São Paulo: FFLCH, Universidade de São Paulo, 2012. (Tese de Doutorado) 200 p. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-20082012-124512/en.php>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. (Coleção Documentos Brasileiros)

CHAVES, Flávio Loureiro. Perfil de Riobaldo. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 446-457.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. In: *João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. (Cadernos de Literatura Brasileira)

COUTINHO, Eduardo F. *Grande Sertão*. Travessias. São Paulo: É Realizações, 2013. (Biblioteca Textos Fundamentais)

\_\_\_\_\_. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: ROSA, João Guimarães Rosa. *Ficção completa em dois volumes*, volume I (II). (org.) Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira). p. 13-26.

\_\_\_\_\_. Linguagem e revelação: uma poética da busca. In: *O eixo e a roda*: Revista de Literatura Brasileira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, vol. 12, p. 1-356, jan.-jun, 2006. ISSN 0102-4809 – Especial Guimarães Rosa: 50º de Grande sertão: veredas e Corpo de Baile. p. 161-173.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O cômico*. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

DIAS, Fernando Correia. Aspectos Sociológicos de Grande Sertão: veredas. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 390-407.

DUARTE, L. P. & ALVES, M. T. A. (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo Alameda, 2006.

\_\_\_\_\_. O humanismo pelo viés da ironia em contos de Guimarães Rosa. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 22, n. 30, jan.-jun. 2002. ISSN 1676-515X FALE/UFMG, Belo Horizonte. 354 p. Dossiê Guimarães Rosa. p. 83-86.

ESPINOSA, Baruch de. *Tratado teológico-político*. Trad. Diogo Pires Aurélio. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Debates)

\_\_\_\_\_. O Certo no Incerto: o Pactário. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 408-421.

\_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha Explica)

\_\_\_\_\_. O riso de um mestre da linguagem. In: *Revista Língua Portuguesa – Especial Literatura & Vestibular*: São Paulo, Editora Segmento, ano I, jul de 2008. p. 52-53.

\_\_\_\_\_. O pai, a venda e o nome. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 22, n. 30, jan.-jun. 2002. ISSN 1676-515X FALÉ/UFMG, Belo Horizonte. 354 p. Dossiê Guimarães Rosa. p. 15-24.

GARBUGLIO, José Carlos. A Estrutura Bipolar da Narrativa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 422-445.

GERSEN, Bernardo. Veredas no Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 350-359.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: veredas*. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2000.

\_\_\_\_\_. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

JOLLES, André. O Chiste. In: *Formas Simples*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

KANGUSSU, Imaculada; PIMENTA; Olímpio; SÜSSEKIND; Pedro; FREITAS; Romero. (org.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. 1. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Stylus, 6/ dirigida por J. Guinsburg)

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. A tipologia de Norman Friedman – Narrador-protagonista. In: \_\_\_\_\_. *O foco narrativo*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios). p. 43-47.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: *Ficção completa em dois volumes, volume I*. (org.) Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Daniela Cardoso. *Nas veredas do humor e da alegria*. Brasília: UNB, 2012. (Dissertação de Mestrado). 154 p. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/11425>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates, dirigida por J. Guinsburg)



NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

\_\_\_\_\_. Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. 3. Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

OLIVEIRA, Franklin de. Revolução Roseana. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p.179-186.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POSSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Don Riobaldo do Urucuia, Cavaleiro dos Campos Gerais. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 310-320.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, v. 84)

RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutameia*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

\_\_\_\_\_. Filosofia e literatura: sobre o método crítico de Benedito Nunes. In: *A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura/Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura*, Universidade Federal de Sergipe. Vol.2, n. 2 (2010). Aracaju: UFS, CECH, 2009. ISSN 2176-3356.

RÓNAI, Paulo. Três motivos em Grande Sertão: Veredas. In: ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. Antônio Conselheiro e Getúlio Vargas no *Grande sertão: veredas?* – As fontes do autor e os caprichos da representação. In: \_\_\_\_\_. *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 85-113.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ficção completa em dois volumes, volume I (II)*. (org.) Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas: adaptação da obra de João Guimarães Rosa*. Roteiro Eloar Guazzelli; ilustração Rodrigo Rosa. 2. ed. São Paulo: Globo Livros Graphics, 2016.

\_\_\_\_\_. *Ficção completa, volume I e II*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. *Grande sertão: veredas – Roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios, 224).

\_\_\_\_\_. Reflexões em torno do Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. In: *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, vol. 12, p. 1-356, jan.-jun, 2006. ISSN 0102-4809 – Especial Guimarães Rosa: 50º de Grande sertão: veredas e Corpo de Baile. p. 85-91.

\_\_\_\_\_. Guimarães Rosa no espelho de Machado, Flaubert e cia. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 22, n. 30, jan.-jun. 2002. ISSN 1676-515X FALÉ/UFMG, Belo Horizonte. 354 p. Dossiê Guimarães Rosa. p. 25-48.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. 1º tomo. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCHÜLER, Donaldo. Grande Sertão: veredas – estudos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 360-377.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 378-389.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva/MCT/CNPq, s. d.

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo: UNISINOS, 2002. (Coleção Aldus, 7)

STENDHAL. *Do riso: um ensaio filosófico sobre um tema difícil e outros ensaios*. Trad. Carlos Pestana Nunes. Portugal: Publicações Europa-América, 2008. (Coleção Livros de Bolso “Europa-América”, 673)

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Migrantes dos espaços (sertão, memória e nação). In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 22, n. 30, jan.-jun. 2002. ISSN 1676-515X FALÉ/UFMG, Belo Horizonte. 354 p. Dossiê Guimarães Rosa. p. 67-82.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 113-141.